

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ಸಂಬಂಧ

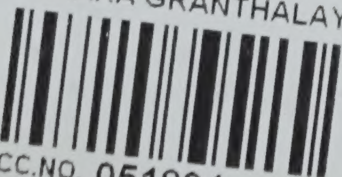
(೧೯೬೦ರಿಂದ ೨೦೦೦ದವರೆಗೆ)

ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ
ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ

ಮಹಾಪ್ರಬಂಧಕಾರರು
ಶ್ರೀಮತಿ ಎಚ್.ಎಲ್. ಪುಷ್ಪ

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು
ಪ್ರೊ. ಸಿ.ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಿ (ಸಿ.ಜಿ.ಕೆ.)
ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಭಾಗ
ಜ್ಞಾನಭಾರತಿ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಬೆಂಗಳೂರು - ೫೬೦ ೦೫೬

ನಿರ್ದೇಶಕರು
ಅಧ್ಯಯನಾಂಗ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ
ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ - ೫೮೩ ೨೭೬



ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರ ದೃಢೀಕರಣ ಪತ್ರ

"ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ಸಂಬಂಧ" (೧೯೬೦ರಿಂದ ೨೦೦೦ದವರೆಗೆ) ಎಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಶ್ರೀಮತಿ ಎಚ್.ಎಲ್. ಪುಷ್ಪಾರವರು ನನ್ನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪಿಎಚ್.ಡಿ ಪದವಿಯ ಪೂರೈಕೆಗಾಗಿ ರಚಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಸ್ವಂತವಾಗಿ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿದ್ದು, ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಯಾವುದೇ ಲೇಖನಗಳು ಎಲ್ಲೂ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ ಬರೆದು ಸಲ್ಲಿಸಿರುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ದೃಢೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ತಮ್ಮ ವಿಶ್ವಾಸಿ,

ಬೆಂಗಳೂರು
ದಿನಾಂಕ : ೨೫.೧೨.೨೦೦೨

(ಪ್ರೊ. ಸಿ.ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಿ)
ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಭಾಗ,
ಜ್ಞಾನಭಾರತಿ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ,
ಬೆಂಗಳೂರು - ೫೬೦ ೦೫೬.

ಘೋಷಣಾ ಪತ್ರ

ಎಚ್.ಎಲ್. ಪುಷ್ಪ ಆದ ನಾನು, ಪ್ರೊ. ಸಿ.ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಿ, ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಭಾಗ, ಜ್ಞಾನಭಾರತಿ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಇವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ "ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಬಂಧ" ಎಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಪಿಎಚ್.ಡಿ ಪದವಿಗಾಗಿ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿರುತ್ತೇನೆ.

ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದ ಆಂಶಿಕ ಭಾಗವನ್ನಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಪೂರ್ಣಭಾಗವನ್ನಾಗಲಿ ಎಲ್ಲೂ ಪ್ರಕಟಿಸಿಲ್ಲವೆಂದು ಈ ಮೂಲಕ ಪ್ರಮಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ಬೆಂಗಳೂರು
ದಿನಾಂಕ : ೨೬.೧೨.೨೦೦೨

ಎಚ್. ಎಲ್. ಪುಷ್ಪ
(ಎಚ್.ಎಲ್. ಪುಷ್ಪ)

ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು

ಕಾವ್ಯದ ಜೊತೆ ನನಗಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರಾಗಿ ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಕೃತಿಗಳು ಹಾಗೂ ಹಲವು ವಿಚಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತ ಸಲಹೆ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬರೆಯಿಸಿದ ಪ್ರೊ. ಸಿ.ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಿಯವರಿಗೆ,

ಮೇಲ್ವಿಚಾರಕರಾಗಿ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ನೀಡಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಬರಹಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಉಪಯುಕ್ತ ಮಾಹಿತಿ ನೀಡಿದ ಡಾ.ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಅವರಿಗೆ,

ಯಾವಾಗಲೂ ಗುರುವಿನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅಪರಿಮಿತ ಪ್ರೀತಿ, ಸ್ನೇಹ ತೋರಿದ ಕವಿ ಮನಸ್ಸಿನ ಪ್ರೊ. ಕಿ.ರಂ. ನಾಗರಾಜುರವರಿಗೆ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಪ್ರಾಧಿಕಾರದ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾದ ಪ್ರೊ. ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ ಅವರಿಗೆ,

ದೂರದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ವಿಶ್ವಾಸ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ತೋರಿದ ಡಾ. ಹಿ.ಚಿ. ಬೋರಲಿಂಗಯ್ಯ, ಡಾ. ಕರೀಗೌಡ ಬೀಚನಹಳ್ಳಿ, ಡಾ. ಮಲ್ಲೇಪುರಂ ಜಿ. ವೆಂಕಟೇಶ್ ಅವರಿಗೆ,

ಎಲೆಮರಿಕಾಯಿಯಂತಿದ್ದು ಅಪಾರ ಪುಸ್ತಕ ಸಂಗ್ರಹ ಹೊಂದಿ, ಸಾಹಿತ್ಯಾಸಕ್ತರಾಗಿರುವ ಹಿರಿಯರಾದ ನರಸಿಂಹ ಶೆಟ್ಟಿ ಅವರಿಗೆ, ಆತ್ಮೀಯ ಸುಶೀಲ - ಸಿ. ಬಸವಲಿಂಗಯ್ಯ, ಬಾನು - ರಹಮತ್, ಎಲ್. ಹನುಮಂತಯ್ಯ, ಮೇಷ್ಟ್ರು ಶಿವರಾಮಯ್ಯ ಅವರಿಗೆ,

ಸದಾಕಾಲ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವ ನಾಗರಾಜ್ ಹಾಗೂ ಅಂಕಿತಾ, ಅಮೋಘಾಗೆ,

ಸಂಶೋಧನೆ, ಬರವಣಿಗೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಹಕರಿಸಿದ ಎಲ್ಲಾ ಹಿತೈಷಿಗಳಿಗೆ, ಸ್ನೇಹಿತರಿಗೆ,

ಡಿ.ಟಿಪಿ. ಮಾಡಿದ ಧನಂಜಯ ಹಾಗೂ ಆರಾಧ್ಯರಿಗೆ.

ಬೆಂಗಳೂರು
೨೬.೧೨.೨೦೦೨

- ಎಚ್.ಎಲ್. ಪುಷ್ಪ

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ಸಂಬಂಧಗಳು :
(೧೯೬೦ರಿಂದ ೨೦೦೦ದವರೆಗಿನ ನಾಟಕಗಳು)

ಪರಿವಿಡಿ

ಅಧ್ಯಯನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ, ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಳು

ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಕುರಿತು ನಡೆದ ಅಧ್ಯಯನ ಗಮನಿಸಿದಾಗ, ಅದರಲ್ಲೂ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕುರಿತಾಗಿ ನಡೆದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಸಂಸ್ಕೃತದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರ್ಚೆಯಿಂದ ಹೊರತಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇತಿಹಾಸವೆಂದರೆ ಹಿಂದೆ ನಡೆದ ಘಟನೆಗಳಾದರೂ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ವರ್ತಮಾನಕ್ಕಾಗಿ ನೋಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಇತಿಹಾಸದ ಸಂಗತಿಗಳು ಬದಲಾಗದೆ ಉಳಿದರೂ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ನೋಡುವ, ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಪ್ರಪಂಚದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೇ ಖ್ಯಾತರಾದ ಸ್ಟಾನ್‌ಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ, ಆರ್ತೋ, ಗ್ರೋಟೋವಸ್ಕೀ ಹಾಗೂ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಖ್ಯಾತರಾದ ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್, ತೆಂಡೂಲ್ಕರ್ ಮತ್ತಿತ್ತರರನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು, ಜಾನಪದೀಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ವಿಶೇಷ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಿದೆ. ಮೂಲತಃ ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಸುವ ಅಧ್ಯಯನ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಕಟಿತ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸದ ಅಧ್ಯಯನ ಇಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವ ಪೀಠಿಕೆಯಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಇತಿಹಾಸದ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದರೆ ಪೂರ್ಣಗತಕಾಲಕ್ಕೆ ಇಳಿದು ನೋಡುವುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಾನು ಗಮನಿಸಿದ ಇತಿಹಾಸ ನನ್ನ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಮುಂದಿನ ದಾರಿ ತೋರಿ ತಾನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿಯುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಉಳ್ಳಂತಹದಾಗಿದೆ.

ನಾನು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಹಾಗೆ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಮೂರು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಸೂಕ್ತವಾದೀತು. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿರುವ ನಾಟಕದ ಕಲ್ಪನೆಗಳು, ಜನರ ಜೀವನಾಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಬೆರೆತು ಹೋಗಿ ಪಂಡಿತರ ಗಮನದಿಂದ ದೂರವೇ ಉಳಿದ ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕನೂ ಆದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಹಲವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಧಾರೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನಾವು ಗುರ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಯಾವಾಗ ಉಗಮಗೊಂಡಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ಗುರ್ತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಕೃತಿ ಹುಟ್ಟುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲೇ ನಾಟ್ಯ, ನಟನೆಯ ರಂಜನೀಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿದ್ದು ಅವೆಲ್ಲವೂ ಶುದ್ಧಾಂಗವಾಗಿ ಧರ್ಮದ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ಹುಟ್ಟಿದವೇ ಆಗಿವೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮಧ್ಯೆ ಬದುಕಿದ ಮೊದಲನೇ ತಲೆಮಾರಿನ ಮಾನವ ತನಗಿಂತಲೂ ಅತೀತವಾದ, ಹೇಳಲಾಗದ ಸಮಸ್ತ ಜಗತ್ತನ್ನು, ಪ್ರಕೃತಿಯ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯೊಂದಿದೆಯೆಂದೂ ಅದು ಅದೃಶ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ದಿನನಿತ್ಯದ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಅರಿತ. ತನಗಿಂತಲೂ ಹಿರಿದಾದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಓಲೈಸುವುದರಿಂದ, ಅದನ್ನು ಪ್ರಸನ್ನಗೊಳಿಸುವುದರಿಂದ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಪ್ರಬಲಶಕ್ತಿಗಳೊಡನೆ ತಾನು ಬದುಕಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಕಲಿತುಕೊಂಡ. ಕ್ರೂರ ಬಲಶಾಲಿ ಪ್ರಾಣಿಗಳೊಡನೆ ಮಳೆ, ಗಾಳಿ, ಬಿಸಿಲುಗಳಂಥ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳು ಅರ್ಥವಾಗದ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿ ಅವನು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿಯೇ ದೇವತೆಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡ. "ಇಲ್ಲಿ ದೈವ ಎಂದರೆ ಆದಿವಾಸಿಗಳು, ಅರಣ್ಯವಾಸಿ ಪ್ರಾಣಿ ಪಕ್ಷಿಗಳು, ತಾವು ಸಾಕುತ್ತಿದ್ದ ಎತ್ತು ಎಮ್ಮೆಯ ಸಮೂಹ, ಗಿಡ ಮರಗಳು. ಸೂರ್ಯ ಚಂದ್ರರನ್ನೇ ದೇವತೆಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಆರಾಧಿಸಿದರು. ತಮ್ಮ ಕುಲಗೋತ್ರಗಳಿಗೂ ವಿವಿಧ ಗಿಡ, ಮರ, ಪ್ರಾಣಿ ಪಕ್ಷಿಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೇ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದು ಬುಡಕಟ್ಟಿನವರಿಗೆ ಶಿಷ್ಟದೇವತೆಗಳಾದ ರಾಮ, ಕೃಷ್ಣ, ಆಂಜನೇಯ ಈ ಬಗೆಯ ಶಿಷ್ಟದೇವತೆಗಳ ಪರಿಚಯವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಸೂರ್ಯ, ಚಂದ್ರ, ಗಿಡಮರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಬುಡಕಟ್ಟು ಜನಾಂಗಗಳು ತಮ್ಮ ನಡುವೆಯೇ ಆಗಿ ಹೋದ ಧೀರರನ್ನು ದೇವತೆಗಳನ್ನಾಗಿ ಪೂಜಿಸುವುದುಂಟು."[1]

ಈ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಓಲೈಸುವುದರಿಂದ ತಾನು ಉಳಿಯಬಹುದು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯೊಡನೆ ಅವರ ಅನುಕರಣೆ, ಆರಾಧನೆ, ರಂಜನೆ, ಪ್ರಾಣಿಬಲಿಯಂತಹ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ. 'ಆರಾಧನೆ ಮನರಂಜನೆ'ಯ ಅಡಿ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ನೃತ್ಯ, ನಟನೆಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಬಂದವು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸೂರ್ಯ, ಚಂದ್ರ, ವರುಣ, ರುದ್ರಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಶಿವ ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಮೈತಳೆದರು. ಇವರೆಲ್ಲರನ್ನು ರಂಜಿಸಲೆಂದು ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಬೇಟೆ ರೂಪುಗೊಂಡವು.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಪ್ರಮಾಣಗ್ರಂಥವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲೇ ಜೀವಿಸಿದ್ದ ಭರತನನ್ನು ಮುನಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದ್ದು ಅವನು ತಪಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರದೆ ಸಾಧಕನೆಂಬಂತೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಊಹೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಭರತನಾದರೂ ನಾಟಕಶಾಸ್ತ್ರದ ಉಗಮದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡದೆ ಬ್ರಹ್ಮನೇ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅವನೇ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಮೊದಲ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿನ ಕತೆಯ ಪ್ರಕಾರ ದೇವತೆಗಳು ಬ್ರಹ್ಮನಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಜನರು ನೀಚಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಇಳಿದು ದುರಾಶಾಪೀಡಿತರಾಗಿ ಲೋಭ, ಮತ್ಸರ, ಜಗಳದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ. ಇದನ್ನು ಮರೆಸಲು ವಿನೋದದ ಅಗತ್ಯವಿದ್ದು ಅದು ಕೇಳುವ, ನೋಡುವ ಹಾಗಿರಬೇಕು. ಶೂದ್ರರಿಗೆ ವೇದಾಧ್ಯಯನದ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದ ಕಾರಣ ಎಲ್ಲ ವರ್ಣಗಳಿಗೂ ಎಟುಕಬಲ್ಲ ಐದನೆಯ ವೇದವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸು ಎಂದು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಎಟುಕಬಲ್ಲ ಐದನೆಯ ವೇದವೇ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು ಎಂಬ ವಿವರ ಇಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ವೇದಕಾಲದ ಆರ್ಯರ ಎಲ್ಲಾ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತಾಚರಣೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ವೇದ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡೇ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲದ ಶೂದ್ರ ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಹತ್ತಿರದವನಾಗಿ ಅವರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ. ತಮ್ಮ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಜನನ, ಮದುವೆ, ಮರಣ, ಸುಗ್ಗಿ, ಪ್ರಣಯ, ಜಾತ್ರೆಯಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪೂಜಿಸುತ್ತಾ ಅವರಿಗಾಗಿ ರಂಜನೆಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗದ ಜನ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಸೇರುತ್ತಿದ್ದರು. ವಿಶಾಲವಾದ ಆ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಕುಣಿತಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಆನಂದಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಕಲ್ಪನೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಜನರ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಗತ್ಯಗಳಿಗೆ, ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ಆಸಕ್ತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವೇದಿಕೆಯಂತಹ ಸ್ಥಳವೊಂದು ರೂಪುಗೊಂಡಿತ್ತು ಎನ್ನಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಪಂಚಮವೇದವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಹಿಂದೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಉದ್ದೇಶಗಳಿದ್ದವು. ನಾಟಕವು ಶ್ರವ್ಯ, ಚಾಕ್ಷುಷ, ನಿರ್ಮಿತಿಯಾಗಿದ್ದು ಭೋದಪ್ರದವಾಗಿರಬೇಕು, ಲೋಕದ ನಡವಳಿಕೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅರಿವು ಮೂಡಿಸಬೇಕು, ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಏನನ್ನು ತೋರಿಸಬೇಕು, ತೋರಿಸಬಾರದು, ಹೇಗೆ ತೋರಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಭರತ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಮೂಹದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷರು ಕೂಡಿಯೇ ಇರುವುದರಿಂದ ಅಸಭ್ಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತೋರಿಸತಕ್ಕದ್ದಲ್ಲ. ನಾಟಕವು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲೇ ಭೋದಕ ಹಾಗೂ ರಂಜಕವಾಗಬೇಕು ಎಂಬುದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತಗಳು ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಎರಡು ಅಭಿಜಾತ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು. ಹಿಂದೆ ಮಹಾರಾಜರು ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಪೂರ್ವಿಕರ, ಪ್ರಾಚೀನವೀರರ ಸಾಹಸ, ಪರಾಕ್ರಮವನ್ನು ಹೊಗಳಿ ಹಾಡುಕಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ಚಾರಣರನ್ನು ನೇಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಚಾರಣರ ಬಾಯಿಂದ ಬಾಯಿಗೆ ಈ ಸಾಹಸ ಪರಾಕ್ರಮಗಳು ಸಾಗುತ್ತಿರುವಾಗ ನಡುನಡುವೆ ಕಥೆ, ಉಪಕಥೆ, ರಂಜಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿದ್ದು ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗುತ್ತಾ ಲಿಖಿತ ರೂಪ ಪಡೆದಾಗ ಅವು ಮೂಲಗ್ರಂಥಗಳಾದವು. ಬಾಯಿಂದ ಬಾಯಿಗೆ ಸಾಗುವ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು 'ತೋಂಡಿ' ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಸಹ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಮಹಾಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಭಾಸನ ಹದಿಮೂರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆರು ನಾಟಕಗಳು ಮಹಾಭಾರತದಿಂದ ಆಯ್ದ ಕಥಾನಕಗಳಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿವೆ. ಕಾಳಿದಾಸನು ಬರೆದ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತದ ವಸ್ತುಗಳ ಆಯ್ಕೆಯಿದೆ. ಕನ್ನಡದ ಪಂಪ, ರನ್ನ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸರ ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಯೂ ಈ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ ಆಗಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಆಯಾ ಯುಗಕ್ಕೆ, ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಕವಿಗಳು ತಾವು ಸೇರಿದ

ಪರಂಪರೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಹಲವು ಜಾನಪದ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಈ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಆಯ್ದ ಭಾಗಗಳೇ ವಿಜೃಂಭಿಸಿದವು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತದ ಈ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಪ್ರಸಂಗಗಳೇ ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆದವು.

ಪಂಡಿತರ ಪಾಂಡಿತ್ಯಬದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾದುದು ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ. ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಶಾಲವಾದ ಹರಹಿನಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟ, ಪಾರಿಜಾತ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ಲಾವಣಿಗಳು, ಒಗಟುಗಳು, ಜಾನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ, ಕೊಲ್ಲಿಸುವ, ಸೋಲಿಸುವ, ಗೆಲ್ಲಿಸುವ, ಕಾಪಾಡುವ ಶಕ್ತಿ ದೇವನಲ್ಲಿದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ನಮ್ಮ ಜನಪದರು ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಏಳುಬೀಳುಗಳಲ್ಲೂ ದೇವನಿಗೆ ಋಣಿಯಾಗಿಯೇ ಬಂದವರು. ಇಲ್ಲಿ ಕರೀಂಖಾನರು ಬರೆದ ಕಾರಂತರು ಹಾಡಿದ "ಸೋಲಿಸಬೇಡ ಗೆಲಿಸಯ್ಯಾ, ಭೂಲೋಕದ ಅಯ್ಯಾ" ಎಂಬ ಹಾಡು ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅವನಿಗಾಗಿ ಗುಡಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಅಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ದೇವರನ್ನು ಒಲಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು. ಒಲಿಸುವ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಹರಕೆ, ಬಲಿ, ಜಾತ್ರೆಗಳು ಆರಂಭವಾದವು. ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಆರಂಭದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಗುಡಿಗಳೇ ಕೆಟ್ಟ, ಒಳ್ಳೆಯ ಶಕ್ತಿಗಳಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತರ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ದೇವರ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಪುರಾಣ ಕೀರ್ತನೆ, ನಡೆದಿರಬಹುದಾದ ಶಿಕ್ಷಣ, ಆಗಿರಬಹುದಾದ ಪಂಚಾಯಿತಿ, ನಡೆದಿರಬಹುದಾದ ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನ, ಇವೆಲ್ಲವೂ ಮುಂದೆ ಗುಡಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ತಮ್ಮ ಪ್ರತ್ಯೇಕಸ್ಥಾನ ಪಡೆದುಕೊಂಡವು. ಈ ಗುಡಿಯೇ ಮೊದಲ ಜಾನಪದರ ರಂಗಸ್ಥಲವಾಗಿದ್ದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಿ ಸ್ಥಳ ಕಿರಿದಾಗುತ್ತಾ ಗುಡಿಯಿಂದ ಬಯಲಿಗೆ ಬಂದು ಬಯಲಾಟವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕರಡಿ ಮಜಲು, ಸುಗ್ಗಿ ಕುಣಿತ, ಕೋಲಾಟ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ವೀರಭದ್ರ ಕುಣಿತ, ದೇವರ ತಟ್ಟೆ ಕುಣಿತ, ನಂದಿಕೋಲು, ವೀರ ಮಕ್ಕಳ ಕುಣಿತ, ಕಂಸಾಲೆ, ಜೋಗಿ ನೃತ್ಯ, ಸುಗ್ಗಿ ಕುಣಿತ, ಲಂಬಾಣಿ ನೃತ್ಯ, ಗೊಂಬೆಯಾಟ, ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಯಾಟ, ಕೊಡವರ ಬೋಳ್‌ಕಾಟ್ ಇನ್ನೂ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಜಾನಪದ ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿವೆ. ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ, ಸಣ್ಣಾಟದಲ್ಲಿ ವೈಷ್ಣವ ಮತ್ತು ಶೈವ ಪರಂಪರೆಯ ಆಟಗಳಿವೆ. ವೈಷ್ಣವ ಪರಂಪರೆಯ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ, ವೆಂಕಟೇಶ, ರಾಮ, ದಾಸರಾಟಗಳು ಬಂದರೆ ಶೈವ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಶಿವನ ಕಥೆ ಮತ್ತು ಅವನ ಲೀಲೆಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಣ್ಣಾಟಗಳ ವಿಂಗಡಣೆಯೂ ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ದೇವರನ್ನು ಒಲಿಸುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆಂದು ಬಲಿ, ಹಾಡು, ಕುಣಿತ ಆಚರಣೆಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳ ಹಿಂದೆ ಭಗವಂತನ ಪಾತ್ರ ಹಿರಿದೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಬಲವಾಗಿ ಮೂಡಿತು. ಅವನಿಗೂ ತಮ್ಮಂತೆ ಸಂಸಾರ, ಅವನ ಸುತ್ತ ಕಥೆ, ಪುರಾಣ, ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದರು. "ದೇವನೊಬ್ಬ ಸೂತ್ರಧಾರ; ಮಾನವರು ಆತನ ಕೈಗೊಂಬೆಗಳು. ಸೂತ್ರಧಾರ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಏಳಿಸಬಲ್ಲ, ಬೀಳಿಸಬಲ್ಲ. ಅಂತಹ ಸರ್ವಶಕ್ತ ದೇವನು ಗುಡಿಯಲ್ಲಿ ಕೈಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಕೂಡುವುದೆಂದರೇನು? ನಮ್ಮ ಭಕ್ತಿಗೆ ಮೆಚ್ಚಿದ ದೇವನು ನಮ್ಮೊಡನೆ ಕುಣಿದರೆ ಒಳಿತಲ್ಲವೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ತಾವೇ ಹಾಕಿ ಉತ್ತರವನ್ನೂ ತಾವೇ ಹುಡುಕಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ದೇವರ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಉತ್ಸವ ಮೂರ್ತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ಹಾಡಿ, ಕುಣಿಯುತ್ತ ದೇವನು ಆಡಿರಬಹುದಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ತಾವೇ ಹೇಳುತ್ತ ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರ ಮಾಲಿಕೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಮಾತಿಗೆ ಮಾತು ಬೆಳೆದಾಗ ಅದು ಸಂಭಾಷಣೆಯಾಗಿ ನಡೆದಿರಬಹುದಾಗಿದೆ."[೨] ಆಟದಲ್ಲಿ ಸಜೀವತೆ ತರಲು ಗೊಂಬೆಯ ಜಾಗವನ್ನು ಮಾನವ ಆಕ್ರಮಿಸಿದ. ವೇಷಗಾರನಾಗಿ ಊರಿನಿಂದ ಊರಿಗೆ ಹೊಟ್ಟೆ ಹೊರೆಯಲು ವೇಷ ಧರಿಸುತ್ತಾ ನಡೆದ. ಈ ವೇಷಗಾರರನ್ನು ಬಹುರೂಪಿಗಳು, ಜಾತಿಗಾರರು, ನಟ್ಟವರು ಎಂದು ಸಹ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಲ್ಕಾರು ಜನ ವೇಷ ಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಊರಲ್ಲಿ ಆಟವಾಡಲು ಹೊರಟು ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತದಂಥ ಕಥೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಆಟಕ್ಕೆ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆಟದ ನಂತರ ದವಸ ಧಾನ್ಯಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬಹುರೂಪಿ ಚೌಡಯ್ಯ ಸಹ ವೇಷಗಾರ. ಜಾತಿಗಾರರ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಧನಾರೀಶ್ವರ ವೇಷವೇ ಹೆಚ್ಚು ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿದ್ದು ಒಬ್ಬನೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪಾರ್ವತಿ ಪರಮೇಶ್ವರರನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಒಬ್ಬ ಹಾಸ್ಯಗಾರನ ಪಾತ್ರವೂ ಸಹ ಇದ್ದು ನಕ್ಕು ನಗಿಸುವುದು ಅವನ ಕಾಯಕ. ಮಂಗಗಳನ್ನು ಬಡೇಮಿಯಾ, ಬಸಲಿಂಗಿ ಎಂದು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಮದುವೆ ಮಾಡುವ ಮಂಗನ ಮದುವೆ, ಎತ್ತು ಮತ್ತು ಆಕಳಿಗೆ ಮದುವೆ ಮಾಡಿಸಿ ಆಡಿಸುವ ಕೌಲೆತ್ತಿನಾಟವೂ ಸಹ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಈ ಆಟ ಆಡಿಸುವವನೇ ಹಾಡಿದರೂ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಡೋಲು ಬಾರಿಸಿ ಹಾಡುವ ಸ್ತ್ರೀ ಇರುತ್ತಾಳೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಆಟಗಳು ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ದ್ರಾವಿಡರು, ಶೈವರು ಶಿವನ ಉಪಾಸಕರು. ಶಿವನು ಉಗ್ರ ಹಾಗೂ ರೌದ್ರ ಸ್ವರೂಪಿಯಾದ್ದರಿಂದ ಅವನ ಲೀಲೆ, ಆರಾಧನೆ ಆಟಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವಾಗಿರಬಹುದು. ಶಿವನ ರೌದ್ರ ಸ್ವಭಾವ ಹಾಗೂ ಅವನ ವಿಶಾಲವಾದ ದೈವತ್ವದ ಕಲ್ಪನೆ, ಲೀಲೆಗಳು ಆಟದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಮುಂದೆ ಬಂದ ದಶಾವತಾರ, ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸಿತು. ಇವೇ ಮುಂದೆ ನಾಳ್ವಗರಣವೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡವು. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬಂದ ಆರ್ಯರು ದ್ರಾವಿಡರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಆಚಾರದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದರು. ನಾಡಾಡಿಗಳ ನಾಳ್ವಗರಣ ಕಂಡು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಎಷ್ಟೇ ಧಕ್ಕೆ ಒದಗಿದರೂ ದಾಳಿಗೆ ಒಳಗಾದರೂ ಜಾನಪದರ ವ್ಯಾಪಕ ಕಲ್ಪನೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಸತ್ವವನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ತಲೆಯೆತ್ತಿ ನಿಂತಿರುವುದು ವಿಶೇಷ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಮಾರ್ಗಪರಂಪರೆಯ ನಾಟಕಗಳು ದೇವಾಲಯ ಅರಮನೆಯ ಆವರಣಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯನ್ನು ತಲುಪುವ ವಿಸ್ತೃತ ಆಕಾರವನ್ನು ಪಡೆದಿರಲಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಂದ ದೂರವೇ ಉಳಿದವು. ಅಲ್ಲದೆ ಶೈವ, ವೈಷ್ಣವ, ಜೈನ ಧರ್ಮಗಳ ಪುನರುತ್ಥಾನದೊಂದಿಗೆ ಭಾರತದಾದ್ಯಂತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಾನ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಕಂಡುಬಂದವು. ಕಂಸಾಲೆ, ಶಿವಕಥಾ, ಹರಿಕಥಾ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಕಥಾಕಾಲಕ್ಷೇಪವೆಂಬ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದರೂ ರಂಗಕಲೆಗಳಾಗಿ ವಿಶೇಷ ಆಯಾಮವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡವು.

ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೨, ೧೫, ೧೬, ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳು ಭಕ್ತಿಪಂಥಗಳ ಉಬ್ಬರದ ಕಾಲವಾಗಿದ್ದು ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಉದ್ಭವಿಸಿದ ಅತ್ಯಂತ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಕಾಲವಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾಲದ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ ಹೀಗೆ ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. "ನಾವಿವತ್ತು ಭಾರತದ ಪ್ರಮುಖ ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸುವ ಕೇರಳದ ಕೃಷ್ಣನಾಟ, ಕಥಕ್ಕಳಿ, ಕರ್ನಾಟಕದ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಆಂಧ್ರದ ಭಾಮಾಕಲಾಪ, ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಭಾಗವತ ಮೇಳ, ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ರಾಸಲೀಲಾ, ರಾಮಲೀಲಾಗಳು ಮತ್ತು ಅಸ್ಸಾಮಿನ ಅಂಕಿಯನಾಟ - ಇವೆಲ್ಲವೂ ರೂಪುಗೊಂಡ ಸ್ಥೂಲ ಕಾಲಾವಧಿ ಇದು. ಸ್ಥೂಲ ಅವಲೋಕನಕ್ಕೆ ಗೋಚರಿಸುವಂತೆ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳ ನಡುವೆ ಅಗಾಧವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಜತೆಗೇ, ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣವೂ ಇದೆ. ಅರ್ಥಾತ್ ಈ ಎಲ್ಲ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿಯೋ ಭಕ್ತಿಪಂಥದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ."[೩]

ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಪುರಾಣಗಳಿಂದಲೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಭ್ಯಾಸ ತಪ್ಪಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ಸೂಚನೆಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಕನಕದಾಸನ ರಾಮಧಾನ್ಯಚರಿತ್ರೆ ಇಂತಹ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕೃತಿಯಾಗಿದ್ದು ಧಾನ್ಯಗಳಲ್ಲಿನ ಮೇಲು ಕೀಳಿನ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕವೇ 'ಕುಲದ' ಬಗೆಗಿನ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿತು. ಹೀಗೆ ಸುಮಾರು ಹದಿನೇಳನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆಂದೇ ಎಲ್ಲೆಂದರಲ್ಲಿ ರಂಗನಿರ್ಮಾಣ, ಶ್ರೋತೃಗಳ ಸಮೂಹದ ಅಸ್ತಿತ್ವ, ನರ್ತಕ, ಗಾಯಕರ, ನಟರ ಜಾತಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿತು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೂ, ಅವರ ಜೀವನ ವಿಧಾನದ ವೈಭವೀಕರಣಕ್ಕೂ ಆಸ್ಪದ ದೊರೆಯಿತು. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳೂ ನಡೆದದ್ದು ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ, ಅವು ಕೃತಿಯಾಗಿ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಈ ಹಾಡುಗಳು, ನಾಟ್ಯಗಳು ತಲೆಯಿಂದ ತಲೆಗೆ ಚಾರಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲೇ ದಾಟಿ ಹೋದವೇ ವಿನಃ ಅಧಿಕೃತ ದಾಖಲೆಯಾಗಿ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ.

ಗ್ರೀಸ್ ದೇಶವು ಪ್ರಪಂಚದ ಭೂಪಟದಲ್ಲಿ ಗುರ್ತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಅತಿಸಣ್ಣ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳೊಂದು. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸುವ ಜನ ತೇಜಸ್ವಿ, ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕಲೋಪಾಸಕರು. ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಲೆ, ವಿಜ್ಞಾನ, ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರ, ಕ್ರೀಡೆ, ರಾಜಕೀಯ, ಖಗೋಳ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಹೆಸರು ಮಾಡಿದವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಗರೀಕತೆಯ ತೊಟ್ಟಿಲು ಎಂದು ಸಹ ದೇಶವನ್ನು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಗ್ರೀಕರು ಮಾತೃದೇವೋಪಾಸಕರಾಗಿದ್ದು ಆರ್ಯರು ಗ್ರೀಸ್‌ಗೆ ಕಾಲಿಟ್ಟು ಅಲ್ಲಿನ ಜನಾಂಗದೊಡನೆ ಬೆರೆತ ನಂತರ ಸ್ಯೂಸ್ ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರಧಾನದೇವತೆಯಾದ. ಅಲ್ಲಿನ ಮೂಲದೇವತೆ ತನ್ನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಸ್ಯೂಸನ ಹೆಂಡತಿಯಾದಳು. ಗ್ರೀಕರ ದೇವತೆಗಳು ಮನುಷ್ಯರ ಹಾಗೆ ದ್ವೇಷ, ಅಸೂಯೆ, ಪ್ರೇಮಕಾಮಗಳನ್ನು ಉಳ್ಳವರು. ಗ್ರೀಕ್ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳೆಲ್ಲ ದೈವಾಂಶ ಸಂಭೂತರೆನಿಸಿಕೊಂಡು ದೇವ ಮಾನವರ ಸಂಬಂಧದಿಂದಲೇ ಜನಿಸಿದವರು. ಸ್ಯೂಸನ ಪ್ರಣಯಲೀಲೆಗಳು ಇತರ ದೇವತೆಗಳೊಂದಿಗಿನ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಪ್ರಣಯಲೀಲೆಗಳು ಬೇರೆ ಯಾವ ದೇಶದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಗ್ರೀಕರ ದೇವತೆಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಸಹಜ ವಾಂಛಲ್ಯಗಳಿಂದ ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಬಹಳ ಹತ್ತಿರವಾಗಿತ್ತು. "ಗ್ರೀಕರು ತಮ್ಮ ದೇವತೆಗಳನ್ನು

ಮನುಷ್ಯಾಕಾರದಲ್ಲಿಯೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಆ ದೇವತೆಗಳು ಎತ್ತರ, ಗಾತ್ರ ಸೌಂದರ್ಯ ಮಹಿಮೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನವರಿಗಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಪಾಲು ಮಿಗಿಲಾದವರು. ಅವರು ತಮ್ಮ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಭಿನ್ನರಾಗಿ ಮಾಡಲು ಹೋಗಿ, ಅವರಿಗೆ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ತಲೆ, ಎರಡಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಕೈಕಾಲುಗಳನ್ನಂಟಿಸಿ ವಿಕಾರ ಭಯಂಕರವಾಗಿ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಗ್ರೀಕರ ದೇವತೆಗಳು ಕಾಮಕ್ರೋಧಾದಿ ಅರಿಷಡ್ವರ್ಗಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಮನುಷ್ಯರಂತೆಯೇ."[೪]

ಇಂತಹ ಅಗಾಧವಾದ ವಸ್ತುವೈವಿಧ್ಯವುಳ್ಳ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅರಿವಿನ ಮೇಲೆಯೇ ಬುದ್ಧಿ ಮತ್ತೆಯನ್ನು ಅಳೆಯುವ ಕಾಲವಿತ್ತು ಐರೋಪ್ಯರಲ್ಲಿ. ಪ್ರಖ್ಯಾತ ರೋಮನ್ ಕವಿಗಳು, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಕವಿಗಳು ಗ್ರೀಕ್ ಪುರಾಣವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಅನೇಕ ಕವಿತೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಸ್ಯಾಫೋ ಮತ್ತು ಅಲ್ಕೆಯಸ್ ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರಮುಖ ಕವಿಗಳು. ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅಥೆನ್ಸ್ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನವಾಗಿದ್ದು ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದ ಬಗ್ಗೆ ಹಲವು ವಿಚಾರಗಳು ಚರ್ಚೆಗೊಳಗಾದವು.

ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ರುದ್ರನಾಟಕ ಮತ್ತು ವೈನೋದಿಕ ಎಂದು ನೋಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. "ಗ್ರೀಕರ ರುದ್ರನಾಟಕವು ವೀರರ ಸಮಾಧಿಪೂಜೆ ಅಥವಾ ಡಯೊನೈಸಸ್ ದೇವತೆಯ ವ್ರತದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಮೇಳಗಾನ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯಗಳಿಂದ ಆರಂಭವಾಯಿತೆಂಬುದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮತ. ಕೇವಲ ವ್ರತಾಚರಣೆಯ ಅಂಗವಾಗಿದ್ದ ಈ ಗೀತೆಗಳಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪ ಒದಗಿಸಿದವನು ಅರಿಯನ್ (ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೬೨೦). ಆರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಈ ರುದ್ರಮೇಳದ ಮಧ್ಯೆ ನಟನೊಬ್ಬನನ್ನು ತಂದು ಈ ಮೇಳವನ್ನು ರುದ್ರನಾಟಕವನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದವನು ಥೆಸ್ಪಿಸ್."[೫] ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೫೩೫ರಲ್ಲಿ ಥೆಸ್ಪಿಸ್ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ರುದ್ರನಾಟಕದಿಂದ ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕ ಇತಿಹಾಸ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಆ ಸಂದರ್ಭದ ಯಾವ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳು ದೊರೆತಿಲ್ಲವಾದರೂ ಮುಂದೆ ಬಂದ ಈಸ್ಕಿಲಸ್, ಸೊಪೋಕ್ಲಿಸ್, ಯೂರಿಪಿಡೀಸ್‌ರ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳು ದೊರೆತವು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಟಕ, ರುದ್ರನಾಟಕದ ನಾಯಕ, ವಸ್ತು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವಾಗ ಗ್ರೀಕ್‌ರ ರಂಗಭೂಮಿ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸದೆ ಮುಂದೆ ಸಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ, ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರೀಕತೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಮೂಕನಾಟಕವನ್ನು ಹೆಸರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮೂಕ ನಾಟಕವನ್ನು ಈಗ ಮೈಮ್ ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಚಿಂತನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳಿದ್ದು ಅದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳ ರಚನಾ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾಗಿದೆ. "ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧ, ಕಥೆಯ ಏಕಮುಖ ಹರಿವು, ಉತ್ತುಂಗಕ್ಕೇರಿ ಇಳಿಯುವ ನಾಟಕೀಯತೆ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿಯ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ಎಲ್ಲ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಿಗೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲಿನಲ್ಲಿ ಮೂಲವಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುವ ನಾಟಕದ ಆರು ಅಂಗಾಂಶಗಳು - ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರ, ಚಿಂತನೆ, ಭಾಷೆ, ದೃಶ್ಯ ವೈಭವ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ - ಇವತ್ತಿಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಬಳಸುವ ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ."[೬]

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಗಳ ಇತಿಹಾಸದ ಉಗಮನವನ್ನು ಹಾಡು, ಮೇಳಗೀತೆ, ಚಾರಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಪುರಾತನ ಗ್ರೀಕ್, ಇಂಗ್ಲೀಷ್, ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಶ್ರವ್ಯಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿದ್ದು ಬಾಯಿಂದ ಬಾಯಿಗೆ ಸಾಗುತ್ತಾ ಆ ನಂತರ ಕೃತಿಯ ರೂಪ ಪಡೆಯಿತು. ಗ್ರೀಕ್‌ರಲ್ಲಿ ಡಯೋನಿಸಿಯಸ್ ದೇವತೆಯ ಉತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಡಿಥಿರ‍್ಯಾಂಬ್ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಮೇಳ ಭಜನೆಯಿದ್ದರೆ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ರಲ್ಲಿ ಆಂಗ್ಲೊಸಾಕ್ಸನ್ನರ ಕಾಲದ ಅಲೆದಾಡುವ ಮೂಲಕ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿಸಿದ ಕವಿ ಗಮಕಿಗಳನ್ನು ಸ್ಕಾಪ್ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಉಳಿದು ಬಂದಿದ್ದು ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಚಲಿಸುತ್ತಾ ಹಾಡುವ ಚಾರಣರಿಂದ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಸಿನಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ನಾಟಕ ರೋಮ್‌ನಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಯಿತು. ಆದರೆ ಬರುಬರುತ್ತ ನಾಟಕ ತೀರ ಅಬ್ಬರ ಮತ್ತು ಅಶ್ಲೀಲತೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಕ್ರೈಸ್ತ ಮತಾಧಿಕಾರಿಗಳ ಕೋಪವನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಇತರರ ತಿರಸ್ಕಾರವನ್ನು ಗಳಿಸಿತು ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಎಲ್.ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ.[೭] ರೋಮನರು ಇಂಗ್ಲೆಂಡನ್ನು ಬಿಟ್ಟಾಗ ಅವರು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ, ಚಲಿಸಬಲ್ಲ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಹೊರಟು ಹೋದವು. ಆಂಗ್ಲೋಸಾಕ್ಸನರ ಕಾಲದ ಸ್ಕಾಪ್ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿ ಉಳಿಸಿದ ಅವನ ನಂತರ ಬಂದ ಮಿನ್ಸಟ್ರಲ್ ಅಂದಿನ ಜನಜೀವನದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ

ಭಾಗವಾಗಿದ್ದು ರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ, ಯೋಧರೊಂದಿಗಿನ ಸಂಪರ್ಕಗಳಲ್ಲಿ, ಜಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಾಹಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆತು ಸ್ಕಾಪ್‌ನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿದ.

ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಸಂತರ ಜೀವನವನ್ನುಳ್ಳ ನಾಟಕವನ್ನು 'ಮಿರೆಕಲ್' ಎಂದೂ ಯೇಸುವಿನ ಜೀವನ ಇಲ್ಲವೇ ಹಳೆಯ ಒಡಂಬಡಿಕೆಯ ಕಥೆಯನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗುಳ್ಳ ನಾಟಕವನ್ನು 'ಮಿಸ್ಟರಿ' ಎಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. "ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿರುವಂತೆ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ನಾಟಕದ ಅಭಿನಯ ಆದದ್ದು ೧೧೧೦ರಲ್ಲಿ. ಇದೊಂದು ಮಿರೆಕಲ್. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಹದಿಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸಹ-ನಾಟಕಗಳು ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೆ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರಗಳು ಆಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಯನ್ನು; ಅಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ವಿನೋದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು."[೮] ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಯೇಸುವಿನ ಜೀವನ, ಬೈಬಲ್ಲಿನ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುವುದೇ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಒಂದು ಸಾಧನವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಚರ್ಚಿನ ಸಿಬ್ಬಂದಿ ವರ್ಗದವರೇ ನಟರಾಗಿ ನಾಟಕ ಚರ್ಚಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಮನರಂಜನೆಗಳಿಲ್ಲದ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಆಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೋಡಲು ಜನ ನೆರೆಯುತ್ತಾ ನಾಲ್ಕು ಗೋಡೆಗಳ ಆವರಣ ಸಾಲದಾಯಿತು. ನಾಟಕ ಚರ್ಚನ್ನು ದಾಟಿ ಚರ್ಚ್‌ಯಾರ್ಡ್ ಅಥವಾ ಸಮಾಧಿಗಳ ಅಂಗಳಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. ಜನ ಆ ಸಮಾಧಿಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಕಾಪಾಡದೆ, ಗೌರವ ತೋರಿಸದೆ ಇದ್ದ ಕಾರಣ ಚರ್ಚಿನ ಆವರಣವನ್ನೂ ದಾಟಿ ಹೊರಗೆ ಜನರ ಮಧ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದು ತಲುಪಿತು. ಚರ್ಚ್‌ನಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಅವುಗಳ ಮೇಲಿನ ಹಿಡಿತ ಧರ್ಮಾಧಿಕಾರಿಗಳ ಕೈಲಿದ್ದು ಆವರಣ ದಾಟಿದಾಗ ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರ, ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮ ಬೆರೆತು ನಾಟಕ ಬೆಳೆಯಿತು. ನಾಟಕದ ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ಜನ ಬರುತ್ತಿದ್ದು ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಹೆಚ್ಚಿದಾಗ ನಾಟಕವೇ ಜನರ ಬಳಿ ಹೋಯಿತು. ಚಲಿಸಬಲ್ಲ ವ್ಯಾಪಕತೆಯನ್ನು ಅದು ಪಡೆದಿತ್ತು. "ನಾಟಕವಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಸ್ಥಳದಿಂದ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದ, ಚಕ್ರಗಳಿದ್ದ, ಮರದ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹಂದರ (ಸ್ಕೈಪೋಲ್ಡ್) ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಚಲಿಸುವ ನಾಟಕ ಗೃಹ ಎರಡು ಅಂತಸ್ತಿನ ವೇದಿಕೆ. ಕೆಳಗಿನ ಅಂತಸ್ತನ್ನು ನಟರು ಸಿದ್ಧತೆಗಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು; ಮೇಲಿನ ಅಂತಸ್ತೇ ರಂಗಭೂಮಿ. ಕೆಳಗಿನ ಅಂತಸ್ತಿನಿಂದ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಹೋಗಲು ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಬಾಗಿಲು. ಊರಿನ ಒಂದು ಚೌಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಚಕ್ರದ ಮೊದಲನೆಯ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತಿತ್ತು; ಅದು ಮುಗಿಯುತ್ತಲೇ ಚಲಿಸುವ ನಾಟಕ ಮುಂದಿನ ಚೌಕಕ್ಕೆ ಸಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಜನರ ಮುಂದೆ ಅದೇ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗುತ್ತಿತ್ತು; ಮೊದಲನೆಯ ಚೌಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಚಕ್ರದ ಎರಡನೇ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗುತ್ತಿತ್ತು."[೯] ಹೀಗೆ ಒಂದೊಂದು ಒಂದೊಂದು ಊರು ಒಂದೊಂದು ತನ್ನದೇ ಆದ ನಾಟಕ ಚಕ್ರವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು ಎಂದು ಎಲ್.ಎಸ್.ಎಸ್. ಊಹೆಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಧಾರ್ಮಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಎಷ್ಟೇ ನಿಯಂತ್ರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೂ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ಜೀವನಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಹಾಸ್ಯ, ಜಗಳ, ಯುದ್ಧ, ಹೊಡೆದಾಟ, ಮನರಂಜನೆಗಳನ್ನು ಬಯಸಿ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಗಂಭೀರ ವಸ್ತುವಿನೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡವು. ಮನರಂಜನಾ ಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಡ್ರಾಮ ಆಗಿ ಬದಲಾಗಿದ್ದು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ. ಸ್ಥಳದಿಂದ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಚಕ್ರಗಳಿದ್ದ ಮರದ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕ ಹಲವು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಮುಂದುವರೆದು ೧೫೭೪ರಲ್ಲಿ ರಾಣಿ ಎಲಿಜಬತ್ ನಮ್ಮ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದರೂ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಬಹುದು ಎಂಬ ಪರವಾನಗಿ ಕೊಟ್ಟನಂತರ ಥಿಯೇಟರ್ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಒಳಗಾಯಿತು. ಅಧಿಕಾರ ವರ್ಗದವರ ವಿರೋಧದಿಂದ ನಗರದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಕಟ್ಟಲ್ಪಟ್ಟ 'ದಿ ಥಿಯೇಟರ್' ಎಂಬುದೇ ಐರೋಪ್ಯರ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ನಾಟಕಮಂದಿರವಾಗಿದೆ. ಆ ನಂತರ ರಂಗಮಂದಿರದ ನಿರ್ಮಾಣದ ಕಲ್ಪನೆ, ರಂಗಮಂಚದ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಗರಿಗೆದರಲಾರಂಭಿಸಿದ್ದು ಚರಿತ್ರೆಯ ವಾಸ್ತವಿಕ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿವೆ.

ನಾಟಕ ಚಕ್ರವನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ತಂಡಗಳು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ 'ದಿ ಥಿಯೇಟರ್'ನಂತಹ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ತಲೆಯೆತ್ತಲಾರಂಭಿಸಿದವು. ಈ ರಂಗಮಂದಿರದ ಕಲ್ಪನೆ ಎಷ್ಟು ವಿಸ್ತೃತವಾಯಿತೆಂದರೆ "ಎಲಿಜಬೆತ್‌ಳ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ದೃಢವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋದ ಈ ತಂಡಗಳು ವ್ಯವಹಾರ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಅವುಗಳಿಗೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಲು ಒಂದು ಸ್ಥಳ ಬೇಕಾಯಿತು. ಅವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ಶೈಲಿಗೆ ಒಗ್ಗುವ ಒಂದು ರಂಗಮಂದಿರ ಅಗತ್ಯವಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ೧೫೭೬ರಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ನಿರ್ಮಿತವಾದ ರಂಗಮಂದಿರ 'ದಿ ಥಿಯೇಟರ್'. ಷೇಕ್ಸಪಿಯರ್‌ನ ತಂಡ ಮೊದಲು ನೆಲೆಸಿದ್ದು ಈ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲೇ. ಷೇಕ್ಸಪಿಯರನ ಅವಶ್ಯಕತೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಲ್ಪನೆ ಬದಲಾಯಿತು. ಆಮೇಲೆ ೧೫೯೯ರಲ್ಲಿ ಈ

ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಕೆಡವಿ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಗ್ಲೋಬ್ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಕಟ್ಟಲಾಯಿತು. ಆ ಕಾಲದ ದಾಖಲೆಗಳ ಪ್ರಕಾರ ೧೬೧೫ರೊಳಗೆ ಇಂಥ ಒಂಬತ್ತು ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಲಂಡನ್ನಿನಲ್ಲಿ ತಲೆಯೆತ್ತಿದ್ದವು."[೧೦] ಲಂಡನ್ ನಗರದ ಹೊರವಲಯಗಳ ನಡುವೆ, ಕೊಳೆಗೇರಿ, ಸೂಳೆಗೇರಿಗಳ ನಡುವೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ತಲೆಯೆತ್ತಿದರೆ ನಗರದೊಳಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣ, ಚಿಕ್ಕದಾದ ಖಾಸಗಿ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ತಲೆಯೆತ್ತಿದ್ದವು.

ಮಧ್ಯಯುಗ ಮತ್ತು ನವೋದಯ ಕಾಲಗಳ ಸಂಧಿಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರಖರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಷೇಕ್ಸಪಿಯರನಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ನಾಟಕಕಾರರು ಜಾನ್‌ಲಿಲೀ, ಕ್ರಿಸ್ಟೋಫರ್ ಮಾರ್ಲೋ, ರಾಬರ್ಟ್‌ಗ್ರೀನ್ ಮೊದಲಾದವರು. ಮಾರ್ಲೋನ 'ಡಾ. ಫಾಸ್ಟಸ್' ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆತ್ಮದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ನೈತಿಕ ಹೋಯ್ದಾಟವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಗಂಭೀರ ವಸ್ತುವುಳ್ಳದ್ದು. ಷೇಕ್ಸಪಿಯರನ ಸಮಕಾಲೀನರೆಂದು ಬೆನ್ ಜಾನ್ಸನ್ ಡೆಕರ್, ಹೇವುಡ್, ಮಿಡ್ಲಟನ್ ಮುಂತಾದವರು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇವರೆಲ್ಲರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದವರ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಪ್ರಪಂಚದ ಚಿತ್ರಣ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಆಲೋಚಿಸಿದಾಗ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದೇ ತೆರನಾದ ಹಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ರಚನೆಗಿಂತ ಹಿಂದೆಯೇ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದು ಪೂರ್ಣಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕರೆಯದಿದ್ದರೂ ರಂಗಪರಂಪರೆಯೊಂದು ಇತ್ತೆಂದು ಅದು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಂದ ರಚಿತವಾದ ದ್ರಾವಿಡರ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿದ್ದು ಆರ್ಯರ ಪ್ರವೇಶದ ನಂತರ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಬದಲಾಯಿತೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಶೂದ್ರರಾಗಿ ರಚಿತವಾದ ನಾಟಕವೇ ಪಂಚಮವೇದವಾಗಿದ್ದು ಅದನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು. ರೋಮನ್ನರ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆ ಇದ್ದ ಸಮೃದ್ಧ ದೇವತೆಗಳು, ಅವರ ರೋಮಾಂಚಕ ಕಥೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ್ದ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲ ಮಂಕಾದಂತೆ ಕಂಡರೂ ಅವರೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆತು ಚರ್ಚ್‌ನ ಆವರಣದಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಹೊಸರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಎಲಿಜಬೆತನ್ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿ "ಥಿಯೇಟರ್ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಕಾರ, ನಾಟಕ ಕೃತಿ"ಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಾಳಜಿ ನೀಡುವ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ ಜಾಗತೀಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬುನಾದಿ ಹಾಕುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿತು. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಜಾಗತಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಧರ್ಮದ ಗಟ್ಟಿತನ ಮತ್ತು ಪೊಳ್ಳುತನಗಳಿಂದ ಹೊರ ನಡೆದು ಕ್ರಮೇಣ ಅವುಗಳ ಹಿಡಿತದಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಜನರೆಡೆಗೆ ನಡೆದು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ರಂಗಭೂಮಿಯಾದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಜನರೆಡೆಗೆ ನಡೆದು ಬಂದು ರಂಗಭೂಮಿ ಅಸ್ತ್ರವಾಯಿತು. ಹಳೆಯ ದೇವರ ಕಲ್ಪನೆ ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸಿ ತನ್ನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ, ಸಿದ್ಧ ಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ಥಿಯೇಟರ್ ಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಜಗತ್ತು ಎನ್ನುವ ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ ಈ ಕಾಲದ್ದಾಗಿದೆ.

ಅಡಿ ಟಿಪ್ಪಣಿ :

೧. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಹನೂರು (ಸಂ) : ಜನಪದ ಮತ್ತು ಬುಡಕಟ್ಟು ಗೀತೆಗಳು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ದೆಹಲಿ, ಪು. ೪
೨. ಡಾ. ಎಂ.ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರ : ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಶನ, ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಪೀಠ, ಧಾರವಾಡ, ಪು. ೧೧೬
೩. ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ : ಸಿರಿಗನ್ನಡ, ವಸಂತ ಸಂಚಿಕೆ - ೧೯೯೩, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಪು. ೫೪
೪. ಕೆ.ಎಂ. ಸೀತರಾಮಯ್ಯ : ಗ್ರೀಕ್ ಮಿಥಕಗಳು, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಪು. xiv
೫. ಎನ್. ಬಾಲಸುಬ್ರಮಣ್ಯ : ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ, ಕಾವ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು, ಪು. ೨೨೯
೬. ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ : ರಂಗಪ್ರಪಂಚ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಪು. ೪೨
೭. ಎಲ್.ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್ : ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ, ಕಾಮಧೇನು ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೩೦
೮. ಎಲ್.ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್ : ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ, ಕಾಮಧೇನು ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೩೧
೯. ಎಲ್.ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್ : ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ, ಕಾಮಧೇನು ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೩೩
೧೦. ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ : ರಂಗಪ್ರಪಂಚ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೧೧೩-೧೧೪

* * *

ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮಗ್ರ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ವಿವರ, ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆ ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದು ಸೂಕ್ತವಾದ ಕ್ರಮವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನವು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರದ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನೇ ಕಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡುವುದರಿಂದ ಮೊದಲ ಲಭ್ಯಕೃತಿಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಇಂದಿನ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದವರೆಗಿನ ಸ್ಥೂಲ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿದ್ದರ ಪ್ರಭಾವ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಕೆದಕಿ ನೋಡಿದಾಗ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಭಾವ ಪ್ರೇರಣೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದು ಸೂಕ್ತವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ವರ್ತಕರಾಗಿ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬಂದಿಳಿದ ಯುರೋಪಿಯನ್‌ರಲ್ಲಿ ನಡೆದ ತೀವ್ರ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಗೆದ್ದು ಉಳಿದದ್ದು ಬ್ರಿಟೀಷರ ಈಸ್ಟ್ ಇಂಡಿಯಾ ಕಂಪೆನಿ. ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆಂದು ಬಂದು ನೆಲೆಯೂರಿದ್ದ ಅವರಲ್ಲಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿನ ರಾಜಕೀಯ ಅನಿಶ್ಚಯತೆ ತಾವು ಪ್ರಬಲ ರಾಜಕೀಯ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸಿತು. ತಮ್ಮ ಆಡಳಿತ ಸುಗಮವಾಗಲು, ಜನರೊಂದಿಗೆ ಸಂವಹನ ನಡೆಸಲು ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆಯ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟರು. ಈ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಕ್ರಮದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಹೊಸವರ್ಗ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯರಾದರೂ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಮಾರುಹೋದವರಂತೆ ತಮ್ಮನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡರು. ಈ ಹೊಸವರ್ಗ ಹಾಗೂ ತಮ್ಮನ್ನು ಆಳುವ ಬ್ರಿಟೀಷರ ನಡುವೆ ನಡೆದ ನಿಶ್ಶಬ್ದ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಮುಂದಿನಂತೆ ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಭ್ಯಾಸಗಳು, ಗೆದ್ದವರು ತಮ್ಮ ಅಧೀನರ ಬಗೆಗೆ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಬಗೆಯ ತಿರಸ್ಕಾರಭಾವನೆ ಇವುಗಳಿಂದಾಗಿ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ವಸಾಹತುದಾರರು ಹೊಸದಾದ ಆದರೆ ಮೇಲುಮಟ್ಟದ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯ (ಮ್ಲೇಚ್ಛ) ಜಾತಿ ಎನಿಸಿದರು. ಅದೇ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಇತರ ಭಾರತೀಯರಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಹೊಸ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದ ಭಾರತೀಯರು ಇನ್ನೊಂದು ಅಸ್ಪೃಶ್ಯ ಜಾತಿಯಾದರು. ಒಂದು ಶತಮಾನ ಕಾಲ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ಹೊಸಜಾತಿಗಳ ನಡುವೆ ನಿಶ್ಶಬ್ದ ಯುದ್ಧ ನಡೆಯಿತು."[೧] ಈ ಎರಡೂ ಪಂಗಡಗಳ ನಡುವಿನಿಂದ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಆಧುನಿಕ ಅಂಶಗಳೊಂದಿಗೆ ಮೂಡಿತು.

ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಕ್ರಮದಿಂದಾಗಿ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಚಿಂತನೆ ನಗರ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಬೀಳತೊಡಗಿತು. ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾತರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಈ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಬ್ರಿಟೀಷರು ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತರಾದರೂ ರಾಜಕೀಯ ಹಿಡಿತ ಸಾಧಿಸಿದ್ದರ ಬಗ್ಗೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆ, ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ಕುತೂಹಲ ಮೂಡಿತು. ಬ್ರಿಟೀಷರಿಗೆ ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳ ಮೇಲೆ, ಆಡಳಿತದ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿಯಿತ್ತೇ ವಿನಃ ಇಲ್ಲೇ ನೆಲೆಗೊಳ್ಳುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿಯಿರಲಿಲ್ಲ. ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ತಮ್ಮ ದೇಶದ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಿಸುತ್ತಲೋ, ಅಲ್ಲಿಂದ ತಂಡಗಳನ್ನು ಕರೆಸುತ್ತಲೋ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಭಾರತೀಯರ ಕುತೂಹಲ ಇನ್ನಷ್ಟು ಕೆರಳಿತು. ಈ ಕುತೂಹಲವೇ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿರಬಹುದು. ಬಹುಶಃ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆ ಹೀಗೆಯೇ ಮೂಡಿರಬಹುದು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. "ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಅಭಿಜಾತ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೆರಡೂ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದು ಜನತೆಯ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಭಿನ್ನನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪೂರೈಸುತ್ತಿದ್ದವು. ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆದಿದ್ದ ನಾಟಕಕಾರರು ಮತ್ತು ನಟರು ರಾಜಪರಿವಾರದವರ ಸಲುವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದರೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸದೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಂಪನಿಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿತು."[೨]

ಬಂಗಾಳದ ಕಲ್ಕತ್ತಾ ನಗರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಡಳಿತದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಹೆಬ್ಬಾಗಿಲಿನಂತೆ ಪರಿಣಮಿಸಿ ಅಲ್ಲಿನ ಶ್ರೀಮಂತರು, ಜಮೀನ್ದಾರರು ಠಾಕೂರರು ಮತ್ತು ಬ್ರಿಟೀಷರ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವ್ಯಾಮೋಹಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದರು. ನಂತರ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಗರೀಕತೆಗೆ ಒಳಗಾದ ಮುಖ್ಯ ನಗರವೆಂದರೆ ಮುಂಬೈ. ಬಂಗಾಳದ ರಂಗಭೂಮಿ ಬ್ರಿಟೀಷರ ಪ್ರಭಾವ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿಂದ ದೃಢವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ನಿಂತ ಹಾಗೆಯೇ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಮಧ್ಯಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉದಯವಾದ ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಪಶ್ಚಿಮ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಿರಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಜನಪದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳು ಉತ್ಕರ್ಷ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದವು. ಸಂಗೀತ ಮೂಲವಾದ, ಪ್ರದರ್ಶನ ವಿವಿಧ ಕಲೆಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಬಹುಶಃ ಸಾಂಗ್ಲಿಯ ಮಹಾರಾಜರ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಆಸ್ಥಾನ ಕವಿಯಾಗಿದ್ದ ವಿಷ್ಣುದಾಸಭಾವೆಯವರು ಬಯಲಾಟದ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿ ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಹೊಣೆ ಹೊತ್ತು, ಅದಕ್ಕೆಂದೇ ಒಂದು ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ ವಿವರ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ.[೩] ಹಲವು (ಕಂಪನಿಗಳು) ವೃತ್ತಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ತಲೆಎತ್ತಿ ಮುಂಬೈ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪಟ್ಟಣಗಳಿಗೂ ಅವು ಆಗಮಿಸಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ಮೂಲೆ ಸೇರುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಉಂಟಾದವು. ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉತ್ಕರ್ಷವನ್ನು ಕಂಡ ವ್ಯಾಪಾರೀ ಮನೋಧರ್ಮದ ಪಾರ್ಸಿಗಳು ಸಹ ಪೈಪೋಟಿಯಿಂದಲೇ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರು. "ಸುಧಾರಿತ ರಂಗಮಂಟಪ, ರಂಗಪರಿಕರಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ನೂತನ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಗ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ಮತ್ತು ಜಮಖಂಡಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿಗಳು ಪ್ರಮುಖವಾದವು. ಇವು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರವಾಸಮಾಡಿದವು. ಅದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೊಂಬಾಯಿಯ ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿಯೊಂದು ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರಮಾಡುತ್ತ ಬಂದು, ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸತೊಡಗಿತು. ಕನ್ನಡಿಗರ ಕೆಚ್ಚಿನ ಕಿಚ್ಚೆದ್ದಿತು."[೪] ಮೈಸೂರಿನ ಮೇಲೆ ಪಾರ್ಸಿಯವರ ದಾಳಿಯೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಪ್ರತಿರೋಧವೆಂಬಂತೆ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳು ಉದ್ಭವವಾದವು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತಲೆಯೆತ್ತಿದ ಕಲಾವಿಲಾಸಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಹಾಗೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತರಾದ ಜನ ಕ್ರಮೇಣ ಮರಾಠಿ ಹಾಗೂ ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿಂದ ಹೊರಬಂದರು.

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವ ಪರಂಪರೆ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ಆರಂಭದ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೆಂದರೆ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯೊಂದಿಗೆ ಬೆಸೆದು ಹೋದ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ತೊಡಗುವವರಿಗೆ ಲಭ್ಯವಾದ ಕನ್ನಡದ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ಉಪಲಬ್ಧ ನಾಟಕ ಕೃತಿ ಸಿಂಗರಾರ್ಯನ ಮಿತ್ರವೃಂದ ಗೋವಿಂದ. ಇದು ಹರ್ಷವರ್ಧನನ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ರತ್ನಾವಳಿಯ ಅನುವಾದವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಅನುವಾದವೆಂದು ಅವನು ಎಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೂ ಇದೊಂದು ರೂಪಾಂತರವಾಗಿದೆ. ಗುಣಾಢ್ಯನ ಬೃಹತ್ಕಥಾ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ಉದಯನ - ವಾಸವದತ್ತೆಯರ ಕತೆಯನ್ನುಳ್ಳ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವ ಅಭಾಸಗಳೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳತ್ತ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಾಲಿಟ್ಟ ಮೊದಲನೆಯ ಮೆಟ್ಟಿಲನ್ನಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ನಾಟಕೀಯ ಭಾಷೆ, ಮುಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ರೂಪಾಂತರದ ಹೊಸ ಹಾದಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು ಎಂಬ ಅಂಶ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

೧೮೭೪ರಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಾಂತ ಕವಿಗಳು ಗದುಗಿನ ಶ್ರೀಮಂತ, ಉಮಚಗಿ ಲಚ್ಚಪ್ಪನಾಯಕರಿಂದ ಆರಂಭವಾದ 'ಗದುಗಿನ ಶ್ರೀ ವೀರನಾರಾಯಣ ಪ್ರಾಸಾದಿತ ಕೃತಪುರ ನಾಟಕಮಂಡಳಿ'ಗಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಲವಾಗಿದ್ದ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಶಾಂತಕವಿಗಳು 'ನಾಟಕವಲೋಕನ ಸಮಾರಂಭದಲ್ಲಿ' ವಿವರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ:

ಎಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಮರಾಠಿಯರ ನಾಟಕ ಕೀರ್ತಿ
ಯೆಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಮರಾಠಿಯರ ನಾಟಕದರ್ಥಿ
ಯೆಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಮರಾಠಿಯರ ನಾಟಕ ನಟರ ಮೂರ್ತಿಗಳ ಸಂಚಾರವು
ಎಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಮರಾಠಿಯರ ನಾಟಕದಾಟ

ಎಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಮರಾಠಿಯರ ನಾಟಕದೂಟ

ಎಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಮರಾಠಿಯರ ನಾಟಕಮಯಂ ತಾನಾಯ್ತು ಕರ್ನಾಟಕಂ.[೫]

ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಹಿಂದೆ ಪಾರ್ಸಿ ಮತ್ತು ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿಸುವ ಜೊತೆಗೆ ನವೋದಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಹೊಸರಂಗಭೂಮಿಯ ಹುಡುಕಾಟ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇತ್ತು. ಉಷಾಪಹರಣ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು ಶ್ರೀಯಾಳ ಸತ್ವ ಪರೀಕ್ಷೆ, ಕೀಚಕವಧ, ಸುಧನ್ವವಧ, ವತ್ಸಲಾಪಹರಣ ಮುಂತಾದ ಅಧಿಕ ಸಂಖ್ಯೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದದ್ದಲ್ಲದೆ ತಾವೇ ನಾಟಕ ಮಾಸ್ತರರಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಡಿಸಿದರು. ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಯಶಸ್ಸು ಅವರು ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ವರಿಷ್ಠಾಧಿಕಾರಿಗಳ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಾರದೆ ಅವರನ್ನು ಗದುಗಿನಿಂದ ಹೊಂಬಳಕ್ಕೆ ವರ್ಗ ಮಾಡಲಾಯಿತು. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಪ್ರತಿದಿನ ಹೊಂಬಳದಿಂದ ಶಾಲೆಯ ಕೆಲಸ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಕುದುರೆಯನ್ನು ಹತ್ತಿಕೊಂಡು ಬಂದು ಗದುಗಿನಲ್ಲಿ ರಂಗತಾಲೀಮನ್ನು ಮುಗಿಸಿ ಹೊಂಬಳಕ್ಕೆ ಹೊರಡುತ್ತಿದ್ದರು.[೬]

ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದವರು. ಅವರ ಆರಂಭದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾವನೂರರು ಸುಧಾರಿತ ದೊಡ್ಡಾಟಗಳೆಂದೇ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.[೭] ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಗ್ರಾಮ್ಯಶಬ್ದಗಳ ಬಳಕೆ, ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಸೊಗಸುಗಳಿಂದ ನಾಟಕಗಳು ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತಿತ್ತು. "ಶಾಂತಕವಿಗಳ ನೇತೃತ್ವದ ಕೃತಪುರ ಮಂಡಳಿಯು ಆಧುನಿಕ ಪದ್ಧತಿಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಸುಧಾರಿತ ರಂಗಮಂದಿರ ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಮರಾಠಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳಂತೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿತಾದರೂ ಹಿಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕೈಬಿಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಭಿಜಾತ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ಪರಂಪರೆಗಳ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ಅವರು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡರು."[೮] ಹೀಗೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ಹಾಗೂ ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಎಂಬಂತೆ ಆರಂಭವಾದ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು, ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ಆಗಿತ್ತು.

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದ ಪಾರ್ಸಿ ಹಾಗೂ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಕನ್ನಡಿಗರನ್ನು ತನ್ನ ಕಡೆ ಸೆಳೆದುಕೊಂಡು ಅವರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡವು. ಕನ್ನಡದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಈ ದಾಳಿಯನ್ನು ಸಹಿಸಲಾರದ ತರುಣರಲ್ಲಿ ಕೆಲಮಂದಿ ಕಲಾವಿಲಾಸಿಗಳು ಸಿ.ಎನ್. ರಘುನಾಥರಾಯರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ "ಶ್ರೀ ಶಾಕುಂತಲ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ" ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಂಘವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಸಿರಿಸಂಪತ್ತು, ಸಾರಸ್ವತ ಸಂಪತ್ತು ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ಮೈಸೂರರಸರಾದ ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯರು ೧೮೮೧ರಲ್ಲಿ "ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಕರ್ಣಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ" ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಭದ್ರವಾದ ಬುನಾದಿ ಹಾಕಿದರು. ಆಗ ತಾನೇ ಆರಂಭವಾಗಿದ್ದ ಶಾಕುಂತಲ ಕರ್ಣಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭೆಯ ಕಲಾವಿದರು ಅರಮನೆಯ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗೇ ಬಂದು ಸೇರಿದರು. ೧೯೧೨ರಲ್ಲಿ ಅರಮನೆಯ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗೆ ರಾಜಾಶ್ರಯ ತಪ್ಪಿದ ಮೇಲೆ ಅದು ಶ್ರೀ ಶಾಕುಂತಲ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ ಹಾಗೂ ಶ್ರೀ ಚಾಮುಂಡೇಶ್ವರಿ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ ಎಂದೂ ಇಬ್ಭಾಗವಾಯಿತು.

ಪ್ರಭುಗಳು ತಾವು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದ ಈ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗಾಗಿ ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರಮಿಸಿದರು. "ಪ್ರಭುಗಳು ತಮ್ಮ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಸಂಗೀತ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿದ್ವನ್ಮಣಿಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ರಂಗಮಂದಿರದ ಸೇವೆಗಾಗಿ ಕಲೆಹಾಕಿದರು. ತಜ್ಞರನೇಕರನ್ನು ಬೊಂಬಾಯಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಿ ಅಲ್ಲಿನ ರಂಗಮಂದಿರದ ನೂತನ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ ಹೊಸ ವಿಧಾನದ ಪರದೆಗಳು, ಪಾರ್ಶ್ವದ ನಿಲುಪರದೆಗಳು, ತೋರಣಗಳು, ಮುಖ ಚೌಕಟ್ಟು, ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕತೆಯನ್ನು ನೀಡುವ ವಿವಿಧ ರಂಗ ಪರಿಕರಣಗಳು, ನೇಪಥ್ಯ ಗೃಹಲಂಕಾರ ಸಾಮಗ್ರಿ ಸಜ್ಜುಗೆಗಳು, ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಇವೇ ಮೊದಲಾದವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿಬರಲು ನಿಯೋಜಿಸಿದರು. ಈ ತಜ್ಞರ ಸಲಹೆಯಂತೆ ರಂಗಮಂದಿರದ ಎಲ್ಲ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು ಅನುವುಗೊಂಡವು. ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಕಲಾವಿದರೂ, ವಿದ್ವನ್ಮಣಿಗಳು ನೆರವಾದರು."[೯] ಅರಸರ ಅಣತಿಯ ಮೇಲೆ ಶ್ರೀ ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕೊಪ್ಪುವಂತೆ 'ಶಾಕುಂತಲ'ವನ್ನು ರಚಿಸಿ "ಅಭಿನವ ಕಾಳಿದಾಸ" ಎಂಬ ಬಿರುದನ್ನು ಪಡೆದರು. ಅರಸರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಬಸವಪ್ಪಶಾಸ್ತ್ರಿ, ನಂಜನಗೂಡು ಸುಬ್ಬಾಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಕವಿತಿಲಕ ಸೋಸಲೆ ಅಯ್ಯಾಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಗಿರಿಭಟ್ಟರ ತಮ್ಮಯ್ಯನವರೂ, ಜಯರಾಯಚಾರ್ಯರೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಹಾಕವಿಗಳು,

ಆಂಗ್ಲಸಾಹಿತ್ಯದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುವಾದ ಮಾಡಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಚಾಲನೆಗಳು ದೊರೆತವು.

೧

೧೮೮೨ರಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದ ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಮಹತ್ವವುಳ್ಳ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿದೆ. ಮರಾಠಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ತಗ್ಗಿಸಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವುದೇ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾದ್ದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದ್ದ ರಂಗಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದು ಕೂಡ ಗುರುತರವಾದ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಾಗಿತ್ತು. ಅದರ ಅಂಗವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲೀಷನ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕನಾಗಿ ಅನುವಾದಿಸುವ ಕೆಲಸಗಳು ಭರದಿಂದ ಆರಂಭವಾದವು.

ಈ ಭಾಷಾಂತರಕಾರರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರಾದವರು ಅಭಿನವ ಕಾಳಿದಾಸರೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡ ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು. ಅವರ ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕ ಭಾಷಾಂತರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅದ್ವಿತೀಯವಾದುದು. ಕಾಳಿದಾಸನ ವಿಕ್ರಮೋರ್ಶಿಯ, ಶ್ರೀ ಹರ್ಷನ ರತ್ನಾವಳಿ, ಭವಭೂತಿಯ ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತೆ ಹಾಗೂ ಮಾಲತಿ ಮಾಧವ, ಕ್ಷೇಮೀಶ್ವರನ ಚಂಡಕೌಶಿಕ ಎಂಬ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಸನ ನಾಟಕಗಳು ಅವರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಲಭ್ಯವಿಲ್ಲದ ಕಾರಣ ಭಾಷಾಂತರವಾಗಿಲ್ಲ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಶಾಕುಂತಲವನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಭಾಷಾಂತರಿಸಲು ಏಳು ಜನ ನಾಟಕಕಾರರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರಾದವರು ಬಸವಪ್ಪಶಾಸ್ತ್ರಿ ಹಾಗೂ ಚುರಮುರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರಾಗಿದ್ದು ಅವರ ಅನುವಾದಗಳಿಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಚುರಮುರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ಶಾಕುಂತಲವನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಿದ್ದು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ದೇಸಿ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಗಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ. ನಾಲ್ಕು ಆವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಕಂಡಿರುವುದು ಅದರ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಆಗ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಪಾರಿಜಾತದ ಹಾಡು, ದೇಸಿ ಹಾಡುಗಳ ಛಂದವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ "ಶ್ರೀ ವೀರನಾರಾಯಣ ಕೃತಪುರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ" ಆರಂಭವಾಗುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದದ್ದು. ೧೮೭೬ರಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ "ಹಲಸಿಗೆ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ." ೧೮೭೬ಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ದೇಸೀಯ ಆಟಗಳೂ ಸಹ ಕಂಪನಿಗಳ ಕೆಲಸವನ್ನೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. "೧೮೭೬ರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ಈ ಕಂಪನಿಗಿಂತ ಮೊದಲೂ ಸಹ 'ಪಾರಿಜಾತದ ಆಟ', 'ರಾಜಾನಾಟ', 'ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾನ ಆಟ' ಸಹ ಕಂಪನಿಗಳ ಕೆಲಸವನ್ನೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕುಲಗೋಡ ತಮ್ಮಣ್ಣನ 'ಪಾರಿಜಾತ' ನಾಟಕ; ಬಸರಗಿ ಕುಂಬಾರನ 'ರಾಜಾನಾಟ'; ಹಣಮಂತನ 'ಪಾರಿಜಾತ ಆಟ' ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದವು. ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾನ ಆಟ ಬೈಲಮಂಗಲದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಒಂದು ಘಟನೆ; ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಆಡುತ್ತಿದ್ದ "ಮುಕ್ಕುಂದ ಗೋವಿಂದ"ನ ಆಟವಂತೂ ಇಂದಿನ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವೇ. ತನ್ನ ಮಿತ್ರನ ಪ್ರೀತಿಗಾಗಿ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನೇ ತ್ಯಾಗಗೈದ ಕಥೆ ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಕೌಜಲಗಿ ನಿಂಗಾಸಾನಿಯು ಪಂಗಡದವರು ಅಪರಾಳ ತಮ್ಮಪ್ಪನು ರಚಿಸಿದ 'ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ'ವನ್ನು ತುಂಬಾ ಸುಂದರವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದೂ, ನಿಂಗಾಸಾನಿಯು ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಸಮೆಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಲಯಬದ್ಧವಾಗಿ ನರ್ತಿಸಿದರೆ ಎಂದೂ ದೀಪಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ ತಗುಲುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಹಿರಿಯರಾದ ಮುದವೀಡು ಕೃಷ್ಣರಾಯರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ."[೧೦]

ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಷೇಕ್ಸಪಿಯರನ ನಾಟಕವನ್ನು 'ಶೂರಸೇನ ಚರಿತೆ'ಯಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆಯ ಪರಿಚಯ ಗಾಢವಾಗಿಲ್ಲದ ಕಾರಣ ಶ್ರೀಮಾನ್ ಸಿ. ಸುಬ್ಬರಾಯರು ಒಥೆಲೊ ನಾಟಕವನ್ನು ಓದಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳಿದರೆಂದು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಅದನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಿದರೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಈ ಅನುವಾದವನ್ನು ಕುರಿತು ತ.ಸು. ಶಾಮರಾಯರು ಈ ಮುಂದಿನಂತೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ - "ರಾಯರಿಗೆ ಕವಿತಾಶಕ್ತಿ ಇಲ್ಲ, ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗೆ ಭಾಷಾಪರಿಚಯವಿಲ್ಲ; ಒಬ್ಬರು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಿದರು. ಮೂಲ ನಾಟಕದ ರಸರಹಿತ ಛಾಯೆಯೆಂದು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು, ಅಷ್ಟೆ."[೧೧]

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಹಿರಿಯ ಹೆಸರೆಂದರೆ ಶ್ರೀ ಅಳಸಿಂಗರಾಚಾರ್ಯರದು. ದೈವಾಧೀನರಾದ ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಅನುವಾದಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಚಂಡಕೌಶಿಕದ ಕೊನೆಯ ಅಂಕವನ್ನು ಕನ್ನಡೀಕರಿಸಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಭಾಸನ ಸ್ವಪ್ನವಾಸವದತ್ತ ಮತ್ತು ಪಂಚರಾತ್ರವನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪಂಚರಾತ್ರವನ್ನು ಅಳಸಿಂಗರಾಚಾರ್ಯರಲ್ಲದೆ ಎನ್.ಎಸ್. ನಾರಾಯಣಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಕೆ.ಆರ್. ರಾಮಸ್ವಾಮಿ, ಪಾಸ್ಯಂ ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿ ಇವರುಗಳು ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಸ ಕವಿಯ ಮತ್ತೊಂದು ನಾಟಕ 'ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕ'ವನ್ನು

ಮೈಸೂರಿನ ಸೀತಾರಾಮಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅತಿಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿದವರೆಂದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಧೋಂಡೋ ನರಸಿಂಹ ಮುಳಬಾಗಿಲರು. ಭವಭೂತಿಯ ಉತ್ತರ ರಾಮಚರಿತೆ, ಶೂದ್ರಕನ ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ, ಭಟ್ಟ ನಾರಾಯಣನ ವೇಣೀ ಸಂಹಾರ, ಕಾಳಿದಾಸನ ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅವರ ಭಾಷಾಂತರದ ಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಎಲ್. ಗುಂಡಪ್ಪನವರು ಸಹ ಭಾಸನ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶೂದ್ರಕನ ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕವನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಿದ ಮತ್ತಿಬ್ಬರು ಹಿರಿಯರೆಂದರೆ ನಂಜನಗೂಡು ಸುಬ್ಬಾಶಾಸ್ತ್ರಿ ಹಾಗೂ ಗರಣಿ ವೈ. ಕೃಷ್ಣಚಾರ್ಯ. ಜಯರಾಮಾಚಾರ್ಯ ಎಂಬ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಚಂಡಕೌಶಿಕವನಲ್ಲದೆ ವೇಣೀ ಸಂಹಾರವನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹರ್ಷವರ್ಧನನ ನಾಗಾನಂದವನ್ನು ಮೈಸೂರಿನ ಅನಂತನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಹಾಗೂ ಗರಣಿ ವೈಯಾಕರಣ ಕೃಷ್ಣಚಾರ್ಯರು ಕನ್ನಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ತಲೆಮಾರಿನ ನಾಟಕಕಾರರು ಸ್ವತಂತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅನುವಾದಕರಾಗಿದ್ದು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಿದ್ದ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರ ಬಹುತೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡೀಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟರೂ ಎಲ್ಲ ಅನುವಾದಗಳು ಯಶಸ್ವಿಯಾದವು ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಮೂಲಸತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಗೆದ್ದರೆ ಕೆಲವು ಸೋತವು. ಒಬ್ಬನೇ ನಾಟಕಕಾರನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಲವು ನಾಟಕಕಾರರು ಕನ್ನಡಿಸಿದರೂ ಸತ್ವವುಳ್ಳವು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದರೆ ಉಳಿದವು ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾಗೇ ಉಳಿದವು. ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದ್ದ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಕಸುವು ತುಂಬುವಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ.

ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡೀಕರಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಮೈಸೂರು ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲ ಏಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಲೆಯೆತ್ತಿದ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಕಂಪನಿಗಳೆಂದರೆ

೧. ಹಲಸಿಗೆ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿ - ೧೮೭೯
೨. ಗದುಗಿನ ಶ್ರೀ ವೀರನಾರಾಯಣ ಪ್ರಸಾದಿತ ಕೃತಪುರ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿ - ೧೮೭೪
೩. ಶ್ರೀ ಶಾಕುಂತಲಾ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ - ೧೮೭೯-೮೦
೪. ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ - ೧೮೮೧
೫. ಮಂಡ್ಯಂ ರಂಗಾಚಾರ್ಯರ ರಾಜಧಾನಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿ - ೧೮೮೧-೮೩
೬. ರಸಿಕ ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸಿನೀ ನಾಟಕ ಸಭಾ, ಬೆಂಗಳೂರು - ೧೮೮೩-೮೬
೭. ಶ್ರೀಕಂಠೇಶ್ವರ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ, ಮೈಸೂರು - ೧೮೯೫-೧೯೦೨
೮. ಗುಬ್ಬಿ ಶ್ರೀ ಚೆನ್ನಬಸವೇಶ್ವರ ಕೃಪಾ ಪೋಷಿತ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿ - ೧೮೮೪
೯. ರತ್ನಾವಳಿ ನಾಟಕ ಸಭಾ, ಮೈಸೂರು - ೧೯೦೨
೧೦. ಶ್ರೀ ವೆಂಕೋಬರಾಯರ ಶಿರಹಟ್ಟಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ - ೧೯೦೪-೧೯೩೬
೧೧. ರಾಣಿಬೆನ್ನೂರಿನ ಶ್ರೀ ವಾಮನರಾವ್ ಮಾಸ್ತರರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ - ೧೯೧೪-೧೯೩೫
೧೨. ಗದುಗಿನ "ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕಲಂಕಾರ" ಶ್ರೀ ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ - ೧೯೧೯-೧೯೪೦
೧೩. ಶ್ರೀ ರಂಗನಾಥಭಟ್ಟರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ
೧೪. ಶ್ರೀ ಜಟ್ಟಪ್ಪನವರ ಹಲಗೇರಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ - ೧೯೧೧
೧೫. ನಾಟಕರತ್ನ ಶ್ರೀ ಜಿ.ಎಸ್. ವೀರಣ್ಣನವರ ಗುಬ್ಬಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ
೧೬. ಶ್ರೀ ಚಾಮುಂಡೇಶ್ವರಿ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ - ೧೯೧೯-೧೯೫೦

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ನೂರಾರು ಸಂಖ್ಯೆಯ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿದರು ಅಲ್ಪಾಯುಷಿಯಾಗಿ ಕಣ್ಮುಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದವು. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸಿ.ಆರ್. ಸುಬ್ಬರಾವ್ ಈ ಮುಂದಿನಂತೆ ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ - "ಧನಾರ್ಜನೆ ದೃಷ್ಟಿಯೊಂದರಿಂದಲೇ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಅರ್ಥ-ವಿಹೀನ ಶೃಂಗಾರ, ಬೆಡಗು ವಿಲಾಸಗಳ ಆಗರವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ, ಕಲಾಪಾವಿತ್ರ್ಯತೆಯನ್ನು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕಡೆಗಾಣಿಸಿದರು. ರಂಗಮಂದಿರವು ವರ್ಣಭರಿತವಾಯಿತೇ ಹೊರತು, ರಂಜಿತವಾಗಲಿಲ್ಲ;

ಕಲಾಸಿರಿಯ ವೈಭವದರ್ಶನವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಜೋಡಣೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ, ರಸದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಾಗಲೀ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟಕ್ಕೇರಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ವಿರೂಪಗೊಂಡ ಕಥಾವಸ್ತು, ಸೌಜನ್ಯದೆಲ್ಲೆ ಮೀರಿದ ಸಂಭಾಷಣ ವೈಖರಿ, ಮನಕಲಕಿ ನಂಜು ತುಂಬುವ ಹಾಸ್ಯ, ಕನ್ನಡತನವನ್ನೇ ಮರೆಸುವ ವೇಷಧಾರಣ, ಅಂತಃಕಲಹ ಇವುಗಳೇ ತಾಂಡವವಾಡುವಂತಾಯಿತು; ಬಹ್ವಂಶ ಕಲಾಪಜಯ ಸ್ಮಾರಕಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು."[೧೨] ಈ ಕಾರಣಗಳಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಹಣಕಾಸಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಯೋಜಿತ ರೀತಿಯ ಕೆಲಸ ದುಂದುವೆಚ್ಚ, ಮಳೆಗಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಹಾನಿ ಮತ್ತು ಉಪಟಳಗಳ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿಯೂ ಕಂಪನಿಗಳು ನಷ್ಟ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದವು.

ಈ ಏರುಪೇರುಗಳ ನಡುವೆಯೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಹತ್ವದ ಸಾಧನೆ ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಆ ಮಹತ್ವದ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಕಂಪನಿಗಳನ್ನು ಬಿ.ವಿ. ವೈಕುಂಠರಾಜು ಮುಂದಿನಂತೆ ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ - "ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ೧೯೦೦ರಿಂದ ೧೯೫೫ರವರೆಗಿನ ಅವಧಿಯನ್ನು ಸ್ವರ್ಣಯುಗ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿಯೇ ವರದಾಚಾರ್ ಅವರ ರತ್ನಾವಳಿ ಥಿಯೇಟ್ರಿಕಲ್ಸ್, ವೀರಣ್ಣನವರ ಗುಬ್ಬಿ ಚನ್ನಬಸವೇಶ್ವರ ಕೃಪಾಪೋಷಿತ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ನಾಯ್ಡು ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಮಹಮದ್ ಪೀರ್ ಅವರ ಚಂದ್ರಕಲಾ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಿರಹಟ್ಟಿ ವೆಂಕೋಬರಾಯರ ಶ್ರೀ ಮಹಾಲಕ್ಷ್ಮಿ ಪ್ರಾಸಾದಿತ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ವಾಮನರಾವ್ ಮಾಸ್ತರರ ವಿಶ್ವಗಂಗಾದರ್ಶಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ಮುಂತಾದ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದವು."[೧೩]

ಈ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ಆಯಸ್ಸು ಬಹಳ ದೀರ್ಘವಾದದ್ದು. ೧೮೯೬ರಲ್ಲಿ ಆರು ವರ್ಷದ ಬಾಲನಟರಾಗಿ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪೆನಿಗೆ ಸೇರಿದ ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣನವರು ತಮ್ಮ ಮುಪ್ಪಿನವರೆಗೆ ನಟರಾಗಿ, ಮಾಲೀಕರಾಗಿ ವಿವಿಧ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಹೆಸರು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ವೈಭವದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಸಿನಿಮಾ ಮಂದಿರಗಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ತೀವ್ರ ಪೈಪೋಟಿ, ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ನಟರೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಾಣಿ ಪಕ್ಷಿಗಳನ್ನು ತಂದಿದ್ದು, ಆಧುನಿಕ ರೀತಿಯ ಪೊಜೆಕ್ಟರ್‌ಗಳಿಂದಾಗಿ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕಂಪನಿಯೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪೆನಿಗೆ ಹೆಸರನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟ ನಾಟಕಗಳೆಂದರೆ ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರು ರಚಿಸಿದ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ಮತ್ತು ದಶಾವತಾರ. ಈ ನಾಟಕಗಳ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಕಾರಣ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯಲ್ಲ, ರಂಗಪರಿಕರಗಳು ಎಂಬುದನ್ನು ಬಿ.ವಿ. ವೈಕುಂಠರಾಜು ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. "ದಶಾವತಾರವಂತೂ ವಿಷ್ಣುವಿನ ಹತ್ತು ಅವತಾರಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಸಂಕಲನ. ಈ ನಾಟಕದ ಮುದ್ರಿತ ಪ್ರತಿಯನ್ನು ಓದಿದರೆ, ಇದು ಅಷ್ಟೊಂದು ಯಶಸ್ವಿಯಾದದ್ದು ಹೇಗೆ ಎಂದು ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದರ ಅಭಿನಯ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳೇ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಜೀವಾಳವಾಗಿದ್ದವು."[೧೪]

ಕನ್ನಡದ ಹಲವು ಹೆಸರಾಂತ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಚಲನಚಿತ್ರ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಕಲಾವಿದರು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿದ್ದವರೇ ಆಗಿದ್ದರು. ಸುಂದರಮ್ಮ, ಅಶ್ವತ್ಥಮ್ಮ, ಬಿ. ಜಯಮ್ಮ, ಎಂ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಯ್ಯನಾಯ್ಡು, ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯ, ರಾಜಮ್ಮ, ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್, ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ, ಎಂ.ವಿ. ವಾಸುದೇವರಾವ್, ರಾಜಕುಮಾರ್ ಮುಂತಾದವರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು. ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರು ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಗುರ್ತಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ.

ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ಹಾಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಕಂಪೆನಿ ಎ.ವಿ. ವರದಾಚಾರ್‌ರ ನೇತೃತ್ವದ ರತ್ನಾವಳಿ ಥಿಯೇಟ್ರಿಕಲ್ ಕಂಪೆನಿ. ಕನ್ನಡ ಕಂಪನಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ರಂಗ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಕೊಡುಗೆ ವರದಾಚಾರ್ಯರಿಂದ ಸಂದಿದೆ. ವೇಷಭೂಷಣ, ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರ ಮಾಡಿದ ಈ ನಟ ಅನಗತ್ಯವಾದ ಕೃತಕತೆ, ವೈಭವದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತೆಗೆದು ಸಹಜವೆನ್ನುವಂತೆ ಮಾರ್ಪಾಟು ಮಾಡಿದರು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಂಗೀತದ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಗ್ಗಿಸಿ ಹೊಸ ಸಂಗೀತ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ತೋರಿಸಿದರು.[೧೫] ಭಿನ್ನ ಸ್ವಭಾವದ, ಚಾರಿತ್ರ್ಯವನ್ನುಳ್ಳ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಣಾತರಾಗಿದ್ದ ವರದಾಚಾರ್ಯರಿಗೆ ಸಮನಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲ ನಟ ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನರಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಆಚಾರ್ಯರು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಟರಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಹಲವು ಯಶಸ್ವಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ವರದಾಚಾರ್ಯರು ನಾಟಕಗಳ ಆಯ್ಕೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಗಮನಕೊಟ್ಟು, ಶಾಕುಂತಲ, ರಾಮವರ್ಮ - ಲೀಲಾವತಿ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅವರ ಅಭಿನಯವನ್ನು

ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತರಾಗಿದ್ದರು. ಈ ರೀತಿ ವರದಾಚಾರ್ಯರಿಂದ ಆರಂಭವಾದ ನಟರ ಪರಂಪರೆ ಅನಂತರವೂ ಮುಂದುವರೆಯಿತು. ಗುಬ್ಬಿವೀರಣ್ಣ, ಎಂ.ಎಸ್. ಗಂಗಾಧರರಾವ್, ವಾಮನರಾವ್ ಮಾಸ್ತರ, ಹಂದಿಗನೂರು ಸಿದ್ಧರಾಮಪ್ಪ, ಆರ್. ನಾಗೇಂದ್ರರಾವ್, ಎಂ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಯ್ಯನಾಯ್ಡು, ಮಹಮದ್ ಪೀರ್ ಮುಂತಾದವರು ಆ ಕಾಲದ ಹೆಸರಾಂತ ನಟರಾಗಿದ್ದವರು.

೨

ಅನುವಾದದ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸಪಿಯರನೇ ಮೊದಲಿಗ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಿಂದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟೇ ಏಕೆ ಅದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದ ಮರಾಠಿ ಹಾಗೂ ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಷೇಕ್ಸಪಿಯರನ ಕೃತಿಗಳೇ ಮೇಲುಗೈ ಸಾಧಿಸಿವೆ. ಇಂಗ್ಲೀಷರ ಆಡಳಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಅವರ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಕ್ರಮವನ್ನು, ಅದು ಉಂಟು ಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮದ ಕಡೆಗೆ ಅನುಮಾನದಿಂದ ನೋಡುವವರಿದ್ದಂತೆಯೇ ಇಡೀ ಜಾಗತಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅವರು ಸಾಧಿಸಿದ ಹತೋಟಿ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಎಲ್ಲ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದ್ದು, ಕಲೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವರ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಇನ್ನೊಂದು ವರ್ಗವೂ ಇತ್ತು. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅನುವಾದದ ಜಾಡಿನಲ್ಲೇ ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಹಾದಿಯನ್ನು ಬದಲಿಸಲು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದಕ್ಕೆ ಈ ವರ್ಗ ಕೈ ಹಾಕಿತು. ಇದು ಅಂಧಾನುಕರಣೆಯಲ್ಲ, ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಆಗಬೇಕಾದ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಮಾಡಿದ ಆಲೋಚನೆಯಾಗಿತ್ತು. ಆ ಸರಿ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಾಕಿದ ಹಟ್ಟಿಯಂಗಡಿ ನಾರಾಯಣಚಾರ್ಯ, ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯ, ಗಳಗನಾಥ ಮತ್ತಿತರರು ಹೊಸ ಮಾದರಿಗಳ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡವರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಂದಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೆಡೆ ಹೊಸ ಮಾದರಿಗಳ ಹುಡುಕಾಟ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ನಡೆದಿತ್ತು. ಈ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ ಅನುವಾದ ಕಾರ್ಯ ಹಲವು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ತೆರೆಯುವ ಕೀಲಿಕೈಯಾಗಿ ಕರ್ತವ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸಿತು. ಆರಂಭದ ಅನುವಾದಿತ ನಾಟಕಗಳು ಹಲವು ಅಸಂಗತತೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿ ನರಳಿತು. ನಮ್ಮದಲ್ಲದ ಪರಕೀಯ ಭಾಷೆಯ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ನಮ್ಮ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ ಹಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿತು. "ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿದಾಗ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ಭಾಷೆಯ ಕಾರಣದಿಂದ ಏಳುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ತೀರಾ ಸಾಧಾರಣ ಬಗೆಯವು, ಸುಲಭವಾಗಿ ನಿವಾರಿಸಬಹುದಾದವು. ಆದರೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಅನುವಾದಿಸುವಾಗ ಎದುರಾಗುವ ತೊಡಕುಗಳು ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯ ಜಾಯಮಾನಕ್ಕೇ ಒಗ್ಗದ ಅನೇಕ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು ಅಲ್ಲಿವೆ. ಶಬ್ದ ಸಂಪತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೂ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಷಿನೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಇವೆರಡೂ ಭಾಷೆಗಳು ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾದ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ವಿಧಿ ನಿಷೇಧಗಳು, ನಂಬಿಕೆ, ಆಚಾರ, ವ್ಯವಹಾರ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಪೂರ್ವ ಮತ್ತು ಪಶ್ಚಿಮಕ್ಕಿರುವ ಅಂತರ ಈ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ವಾಚ್ಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಆಚಾರ ವಿಚಾರಗಳವರೆಗೆ ಯಾವುದೂ ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತವಲ್ಲದ್ದು."[೧೬] ಅನುವಾದವೆನ್ನುವುದು ವಿಭಿನ್ನ ಭಾಷೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಡವಳಿಕೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಮೈತಾಳಬೇಕಾದ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಹುಟ್ಟಿನ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಆಗಿತ್ತು.

ಎಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರ್ತಿಸುವ ಹಾಗೆ ಎಂ.ಎಲ್. ಶ್ರೀಕಂಠೇಗೌಡ, ಎಂ.ಎಸ್. ಪುಟ್ಟಣ್ಣ, ಬಸವಪ್ಪಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಗುಂಡೋಕೃಷ್ಣ ಚುರಮುರಿ, ಎಂ. ಆನಂದರಾಯ ಇವೆಲ್ಲರೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಾಕಿದ್ದರಿಂದ ಯಾರು ಮೊದಲಿಗರು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀಕಂಠೇಗೌಡರು ಮ್ಯಾಕಬತ್‌ನ್ನು ಪ್ರತಾಪರುದ್ರದೇವ ಎಂದು ಅನುವಾದಿಸಿದಾಗ ಮ್ಯಾಕಬತ್ ವೀರಸೇನನಾಗಿ, ಡಂಕನ್ ವಿಜಯಧ್ವಜನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟರು. ಅನುವಾದಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ ಆರಂಭದ ಅನುವಾದಕರ ಮುಂದೆ ಹಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿದ್ದವು. ಅವು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಶ್ರೀಕಂಠೇಗೌಡರಿಗೆ ಕಾಡಿದರೂ - ಮ್ಯಾಕಬತ್ ನಾಟಕದ ಭಾಷಾಂತರಕ್ಕೆ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಒಂದು ಮುನ್ನುಡಿಯನ್ನು ಬರೆದು ಭಾಷಾಂತರಕಾರರಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನವಿತ್ತುದರ ಜೊತೆಗೆ, ಜನರಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಅಭಿಮಾನವನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿದರು. "ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಗಳೆಡರಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲದ ವಿಷಯಗಳೂ ಶಬ್ದಗಳೂ, ಶಬ್ದಪ್ರಯೋಗ ಚಾತುರ್ಯವೂ, ವಾಕ್ಯಬಂಧಗಳ ರೀತಿಯೂ, ಲಕ್ಷಣ ಅಲಂಕಾರಗಳೂ, ಕವಿತಾ ಚಮತ್ಕಾರಗಳೂ, ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಮುಂತಾದ ಇತರ

ಭಾಷೆಗಳಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಕನ್ನಡವನ್ನು ರಸವತ್ತಾಗಿ ಮಾಡಿದರೇತಕ್ಕೆ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ"[೧೭] ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಆ ಸಂದರ್ಭದ ಅನುವಾದದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಂತಿತ್ತು. ಪ್ರಮೀಳಾರ್ಜುನೇಯ ಷೇಕ್ಸಪಿಯರನ 'A mid summer Nights dream'ನ ರೂಪಾಂತರ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಆಭಾಸವಾಗದಂತೆ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡು ಸ್ವಂತಿಕೆ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮೇಳದವರ ಸಿದ್ಧತೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶವಾಗಿದೆ. "ಮಡಿವಾಳ ಮಾಚಯ್ಯ (ಬಡಗಿ), ನೆನೇಬಾರದ ನಾಗಪ್ಪ (ಹಜಾಮ), ಕುಲಾಲ ಕುಂಟಶೆಟ್ಟಿ (ಕುಂಬಾರ), ಸಂತೂರಾಮ ವಿಠೋಬ (ದರ್ಜಿ) ಇವರೆಲ್ಲ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಆಡುವುದಕ್ಕೆ ಉದ್ಯುಕ್ತರಾದ ಸನ್ನಿವೇಶವು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ರಂಗತಾಲೀಮಿನ ಬಗೆಯನ್ನು ಅಣಕಿಸುತ್ತದೆ."[೧೮]

ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನ ನಾಟಕದ ಅನುವಾದ ಕಾರ್ಯದ ತೊಡಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಸರಳರಗಳೆಯ ಬಗೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ತರುವುದು. ಶ್ರೀ ಕಂಠೇಗೌಡರಿಗೆ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಆದ ಈ ತೊಡಕನ್ನು ಎಂ.ಎಸ್. ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರು ಕಿಂಗ್‌ಲಿಯರನ ಅನುವಾದ 'ಹೇಮಚಂದ್ರ ವಿಲಾಸ'ದಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಬರಲೆಂದು ಮಾಮೂಲಿನ ಕಂದ ವೃತ್ತಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲು ಬರುವಂತಿದ್ದ ಕಾವ್ಯಾಂಶವನ್ನಷ್ಟೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡರು. ಈ ಅನುವಾದವೂ ಆಗುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಭಾಸಗಳಿಂದ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. "ಮೂಲಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಹೆಸರು ಕೊಡುವಾಗಲೇ ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರು ಅತಿ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ದೋಷಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕುಟಿಲ, ನಿಷ್ಕಂಟಕ, ದುಃಖಸಾರ, ಶುಕ್ಲಚಂದ್ರ, ಕುಮಂತ್ರ, ವಿಷಚೆ - ಈ ಬಗೆಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಅನ್ವರ್ಥ - ನಾಮಧಾರಿಗಳೆಂದು ನಾಟಕಕಾರರು ಭಾವಿಸಿರುವುದು ವಾಚ್ಯಕ್ಕೆಡೆಯಾಗಿದೆ."[೧೯]

ಗುಂಡೋಕೃಷ್ಣ ಚುರಮುರಿ ಒಥೆಲೋ ನಾಟಕವನ್ನು 'ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್' ನಾಟಕವನ್ನಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದು, ಒಥೆಲೋ ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್ ಆದರೆ ಡೆಸ್‌ಡೆಮೋನಾ ವೆಂಕೂಬಾಯಿ ಆಗಿದ್ದು ಭಾರತೀಯ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಹೊಂದದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ನಡವಳಿಕೆಗಳು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಅನುವಾದಿತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಯತ್ನವೆನ್ನಬಹುದಾಗಿದೆ. ಉತ್ತಮವಾದ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ತರಬೇಕೆನ್ನುವ ಬಯಕೆ ಎಷ್ಟು ತೀವ್ರವಾಗಿತ್ತೆಂದರೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಬಾರದ ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳೂ ಸಹ ಸುಬ್ಬರಾಯರ ನೆರವಿನಿಂದ ಒಥೆಲೋ ನಾಟಕವನ್ನು ಶೂರಸೇನ ಚರಿತೆಯನ್ನಾಗಿ ಅನುವಾದಿಸಿದರು.

ಸಿ. ಆನಂದರಾಯರು ರೋಮಿಯೋ ಅಂಡ್ ಜೂಲಿಯಟ್ ನಾಟಕವನ್ನು ರಾಮವರ್ಮ ಲೀಲಾವತಿಯನ್ನಾಗಿ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದು ಕಂಪೆನಿಗಳ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ. ಅದೂ ವರದಾಚಾರ್ಯರ 'ರತ್ನಾವಳಿ ನಾಟಕ ಸಭಾ'ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡು ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗಳಿಸಿತ್ತು. "ಆದರೆ ಈ ಕೀರ್ತಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ನಟರಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕಾದುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಮಹಾವಿಷ್ಣುವಿನ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ರಾಮವರ್ಮ ಲೀಲಾವತಿಯರು ಬದುಕಿ ಮೇಲೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಭಾಷಾಂತರಕಾರರ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಷೇಕ್ಸಪಿಯರ್ ಕೊಲೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ."[೨೦] ಭಾರತೀಕರಣದ ನೆಪದಲ್ಲಿ ಈ ಅಭಾಸಗಳು ನಡೆದವು. ಮರ್ಚೆಂಟ್ ಆಫ್ ವೆನಿಸ್ ಮತ್ತು ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಹ ಆನಂದರಾಯರು ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅನುವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಈ ಆಭಾಸವನ್ನು ಕುರಿತು ಭಾಷಾಭಿಮಾನಿಯೊಬ್ಬನು ೧೮೯೭ರ ವಿದ್ಯಾದಾಯಿನೀ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಟೀಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶ್ರೀ ಕಂಠೇಗೌಡರು ಸಹ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗೆ ದೀರ್ಘ ಮುನ್ನುಡಿ ಬರೆದು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಾನುವಾದದ ಕ್ರಮ, ಅದರ ಭಾಷೆ ಕುರಿತಂತೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತಮ್ಮ ವಾದ ವಿವಾದಗಳ ಮಾಲಿಕೆಗೆ ಈ ಭಾಷಾಭಿಮಾನಿ ಕೊಟ್ಟ ಶೀರ್ಷಿಕೆ 'ಸೋಜಿಗವೆ ಪೇಳ್ ಕಬ್ಬ ಗೌಡಂ'. ಇಂಗ್ಲೀಷ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದ, ರೂಪಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಅಭಾಸವನ್ನು ಟೀಕಿಸಿ ಒಂದು ಪುಸ್ತಕವನ್ನೇ ಮುಂದೆ ಹೊರತರಲಾಯಿತು.[೨೧]

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹರಿಕಾರರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರು ಷೇಕ್ಸಪಿಯರನ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು, ಗೋಲ್ಡ್‌ಸ್ಮಿತ್‌ನ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. A Mid summer Nights Dremನ್ನು ವಸಂತಯಾಮಿನೀ ಸ್ವಪ್ನ ಚಮತ್ಕಾರ, The Merchant of Veniceನ್ನು ಸುರತಗರದ ಶ್ರೇಷ್ಠಿಯನ್ನಾಗಿ, ಗೋಲ್ಡ್‌ಸ್ಮಿತನ She Stoop to Conqerಪತಿ ವಶೀಕರಣವನ್ನಾಗಿ, Romeo and Julietನ್ನು ರಮೇಶ - ಲಲಿತಾರನ್ನಾಗಿ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಮೂಲಪಾತ್ರಗಳ ಹೆಸರು ಬದಲಾಯಿಸಿದರೂ ಉಳಿದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಆಡುಮಾತಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿ, ಸಂದರ್ಭ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದೆ ಬಂದ ಡೆಪ್ಯೂಟಿ ಚೆನ್ನಬಸಪ್ಪನವರು ಕಾಮೆಡಿ ಆಫ್ ಎರರ್ಸ್ ಹಾಗೂ ಮ್ಯಾಕಬತ್‌ನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದ್ದರೂ ಅವು ಲಭ್ಯವಿಲ್ಲ. "ಷೇಕ್ಸಪಿಯರನ ಭಾಷಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ೧೮೮೧ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ 'ಕಮಲಾಕ್ಷ ಪದ್ಮ ಗಂಧಿಯರ ಕಥೆ'ನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದೆಂದು ಪ್ರೊ. ಎ.ಎನ್. ಮೂರ್ತಿರಾಯರು ಹೇಳಿದರೂ ಅದೂ ಉಪಲಬ್ಧವಿಲ್ಲ.[೨೨]

೩

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನವು ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾಲಘಟ್ಟವಾಗಿದೆ. ರಾಜಕೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳು ನಡೆದ ಅವಧಿಯಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲ ರಂಗಗಳಲ್ಲೂ ನವೋದಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮೂಡಿದ ಕಾಲ ಘಟ್ಟವಿದಾಗಿದ್ದು ನವೋದಯ ಕಾಲವೆಂದೇ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ನವೋದಯ ಕಾಲ ಮೂಡಿದ್ದಕ್ಕೂ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನವೋದಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮೂಡಿದ್ದಕ್ಕೂ ಇರುವ ಕಾರಣಗಳೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ವಿದ್ಯೆಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ - ರಿವೈವಲ್ ಆಫ್ ಲರ್ನಿಂಗ್ ಯುರೋಪಿಯನ್ ನವೋದಯದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ದೇವರಿಗಿಂತ ಮಾನವತಾವಾದ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಯಾವ ಇತಿಮಿತಿಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪದೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಆಸೆ ಹೊಮ್ಮತೊಡಗಿತು. ನವೋದಯವು ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗಿ ಹದಿನೈದು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಉಜ್ವಲವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. "ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ನವೋದಯದ ಅಲೆಗಳು ಕ್ರಮೇಣ ಜರ್ಮನಿ, ಸ್ಪೇನ್, ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ಗಳನ್ನು ತಾಗಿ ಕಡೆಗೆ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ದಡವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದವು. ನವೋದಯದ ಇಟಲಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದರು ಲಿಯನಾರ್ಡೊ ದ ವಿಂಚಿ (೧೪೫೨-೧೫೧೯), ಮೈಕೆಲೆಂಜಲೋ (೧೪೭೫-೧೫೬೪) ಮತ್ತು ಗ್ಯಟ್ ಚಾರ್ಡನೆ (೧೪೮೩-೧೫೪೦) ಯುರೋಪಿನ ಜನಕ್ಕಿದ್ದ ವಿಶ್ವದ ಸ್ವರೂಪದ ಭಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿದ ಖಗೋಳ ವಿಜ್ಞಾನಿ ಕೊಪರ್ನಿಕಸ್ (೧೪೭೩-೧೫೪೩) ಈ ಯುಗದವರು. ಅಮೇರಿಕವನ್ನು ಕಂಡು ಹಿಡಿದ ಕೊಲಬಂಸ್ (೧೪೫೧-೧೫೦೬) ಅಮೇರಿಕಾದ ಸಾನ್ ಸಾಲ್ವೆದಾರ್ ದ್ವೀಪದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಟ್ಟಿದ್ದು ೧೪೯೨ರ ಅಕ್ಟೋಬರ್ ೧೨ರಂದು. ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಹೊತ್ತಿಗೆ ವಾಸ್ಕೋಡಗಾಮ ಭಾರತವನ್ನು ತಲುಪಿದ. ಹೀಗೆ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯುರೋಪಿನ ನಿವಾಸಿಯ ಭೌತಿಕ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕ ಕ್ಷಿತಿಜಗಳು ಹಿಗ್ಗಿದವು."[೨೩]

ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನವೋದಯ ಕಾಲವೆನ್ನುವುದು ಹೊಸ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಂತೆ ಮೂಡಿದ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳೇ ಬೇರೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಹಳೆಯ ಜಾಡಿನಲ್ಲೇ ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದ, ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಲ್ಲದೆ ಜಡವಾಗಿದ್ದ ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ಯುರೋಪಿಯನ್‌ರ ಹಾಗೆ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಮಾಡಿ ಹೊರಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ತಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಬ್ರಿಟೀಷರು ಹಾಕಿದ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹೊರೆಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲೇ ನವೋದಯ ಕಾಲ ಎದುರಾಯಿತು. ಬ್ರಿಟೀಷರು ಮೊದಲು ನಲೆಯೂರಿದ್ದು ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿ. ಬಂಗಾಳದವರು ಉಳಿದವರಿಗಿಂತ ಬ್ರಿಟೀಷರಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವ ಅವಕಾಶಗಳು ಲಭ್ಯವಾದವು. ಆ ನಂತರ ಮುಂಬೈ, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ತೀವ್ರತರವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ನಡೆದವು. ಹೀಗೆ ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಂಗದಲ್ಲಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನವೋದಯಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಕಲ್ಪಿಸಿದವು.

ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ನವೋದಯ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಬೆನ್ನಾಗಿ ನಿಂತವರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರಾದವರು ರಾಜಾರಾಂ ಮೋಹನರಾಯ, ಈಶ್ವರಚಂದ್ರ ವಿದ್ಯಾಸಾಗರ, ದಯಾನಂದ ಸರಸ್ವತಿ, ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಪರಮಹಂಸ ಹಾಗೂ ಅವರ ಶಿಷ್ಯರಾದ ವಿವೇಕಾನಂದ ಮತ್ತು ಇತರರು. ರಾಜಾರಾಂ ಮೋಹನರಾಯರ ಪ್ರಗತಿಪರ ಧೋರಣೆಗಳು, ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಹೊಮ್ಮಿದ ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳು ಪ್ರಚಾರವನ್ನು ಮಾಡಿದವು. ದಯಾನಂದ ಸರಸ್ವತಿಯವರ ಆರ್ಯಸಮಾಜ ಧರ್ಮದ ಜಡತೆಯನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಲು, ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮವನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಲು ದುಡಿಯಿತು. ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರಿಶಿಕ್ಷಣ, ಆಸ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಪಾಲು, ವಿಧವಾ ವಿವಾಹ, ಸತಿ ಪದ್ಧತಿಯ ನಿಷೇಧಕ್ಕಾಗಿ ರಾಜಾರಾಮ ಮೋಹನರಾಯರು ದುಡಿದರು. "ರಾಜಾರಾಂ ಮೋಹನರಾಯ್, ದಯಾನಂದ ಸರಸ್ವತಿ, ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಪರಮಹಂಸ, ವಿವೇಕಾನಂದರಂತಹವರ ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಂದಾಗಿ ಭಾರತವು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಉಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಂದ ಉತ್ತಮವಾದುದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ನವೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆನ್ನುವ ತತ್ವವನ್ನು ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಿದವರಾಗಿದ್ದು ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜದ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ದಾರಿ ತೋರಿಸಿದರು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಯಂತ್ರ ನಾಗರೀಕತೆ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನಲೆಗಳೆರಡನ್ನೂ ಹೊಂದಿದ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ಕನಸನ್ನು ಅಂದು ಅವರು ಕಂಡಿದ್ದರು."[೨೪]

ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರು ಭಾರತ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಅವರು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನ ಭಾರತ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯಿತು. ಶರಚ್ಚಂದ್ರ ಚಟರ್ಜಿ, ಬಂಕಿಮಚಂದ್ರ ಕೂಡ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ

ಮಹತ್ವದ ಲೇಖಕರೆನಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಸ್ವದೇಶಿಯ ವಿಚಾರ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಈಶ್ವರಚಂದ್ರ ವಿದ್ಯಾಸಾಗರರು ಆಧುನಿಕ ವಿಚಾರ ಸರಣಿ ಹಾಗೂ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಭಾರತ ಸ್ವಾಗತಿಸಬೇಕೆಂದು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿದರು. ಶ್ರೀಮತಿ ಅನಿಬೆಸೆಂಟರು ಭಾರತೀಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಕ್ಕೆ ಶ್ರಮಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಪಂಕ್ತಿಗೆ ಸೇರಿದವರು. ಅರವಿಂದರು ಮತ್ತು ರಮಣಮಹರ್ಷಿಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಅಗಾಧವಾದ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದವರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗ ಹಾಗೂ ಇಪ್ಪತ್ತರ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿ ಮಹಾತ್ಮಗಾಂಧಿಯವರ ಬರವಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಯಿತು. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಪಕ್ಷದ ಉದಯ ಮತ್ತು ದಾದಾಬಾಯಿ ನವರೋಜಿ, ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಗೋಖಲೆ, ಬಾಲಗಂಗಾಧರ ತಿಲಕರ ನೇತೃತ್ವ ರಾಜಕೀಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಭರವಸೆಯ ಕಾಲವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಸಿಪಾಯಿ ದಂಗೆಯ ನಂತರದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಬಯಕೆಗೆ ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಆಗಮನ ಹೊಸ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸಿತು. ಒಂದು ಹೊಸ ಯುಗದ ಆರಂಭವನ್ನು ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರದ ಕನಸು, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು, ನಾಡು ನುಡಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಭಿಮಾನ ಚಿಮ್ಮಿದ ಕಾಲ ಇದಾಗಿದೆ. ಈ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ ನವೋದಯದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿತು. ಹೊಸ ಎಚ್ಚರದ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಮೂಡಿದ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಕ್ರಮ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ.

ಅನುವಾದದ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ಷಿಪ್ರ ಗತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ನಡೆದವು. ಹೊಸ ಮಾದರಿಗಳ ಹುಡುಕಾಟ ನಡೆದವು. ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಒಂದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ, ಕಾದಂಬರಿ, ಕಥೆ, ನಾಟಕ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಬದಲಾವಣೆಗಾಗಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತೆರೆದುಕೊಂಡವು. ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆಯ ಕೊಡುಗೆ ಅಪಾರವಾದುದು. ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಲೆಗೆ ದೊರೆತ ಪೋಷಣೆ ಚಾಮರಾಜರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದ "ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ" ಮುಂದಿನ ನಾಟಕ ರಂಗದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾದವು. ಮರಾಠಿ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಸೇರಿಹೋಗಿದ್ದ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಕ್ಕೆ ಆ ಪ್ರದೇಶದ ಹಲವು ಹಿರಿಯ ಲೇಖಕರು ನಡೆಸಿದ ಹೋರಾಟವನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ಕಾವ್ಯದ ಚರಿತ್ರೆಯ ಕುರಿತಂತೆ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಮಾಡಲು ಹೊರಟಾಗ ನಮಗೆ ಮೊದಲು ಗೋಚರವಾಗುವುದೇ ಬಿ.ಎಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರ ಹೆಸರು. ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆರಂಭ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ದುಡಿದವರು. ಸೊರಗಿ, ಕಳೆದುಹೋಗಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಮರುಜೀವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟವರು ಕನ್ನಡದ ಆಚಾರ್ಯರೆಂದೇ ಕರೆಸಿಕೊಂಡ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಯವರು. "The history of modern kannada drama as well as modern play begins with B.M. Shrikantaiah who consciously thought of modernising literature. His translation of some English poems of the romantic period showed a new direction to the development of kannada poetry. In the field of dromatic writing greek vrama was his source of inspiration."[೨೫] ಕನ್ನಡ ತಲೆ ಎತ್ತುವ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಯತ್ನ ಪ್ರಚಾರಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತ ದೇಶ, ಭಾಷೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ತಲೆ ಎತ್ತಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಯತ್ನಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಹಲವು ಭಾಷೆಗಳ ನಡುವೆ ನರಳುತ್ತಿರುವ ಕನ್ನಡ ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯಿಂದ ತಲೆಎತ್ತಬೇಕಾದ ಬಗೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಭಾಷಣ ಮಾಡಿದರು. ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. "ಕನ್ನಡ ನಾಡಿಗೆ ಕನ್ನಡವೇ ಗತಿ, ಅನ್ಯಥಾ ಶರಣಂ ನಾಸ್ತಿ ಸಂಸ್ಕೃತವಲ್ಲ, ಇಂಗ್ಲೀಷಲ್ಲ, ಹಿಂದಿಯಲ್ಲ, ಕನ್ನಡ. ಈ ಕನ್ನಡ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ಭಾಷೆ"[೨೬] ಎಂದು ಕನ್ನಡಿಗರಲ್ಲಿ ಮರೆತ ಅಭಿಮಾನ ತುಂಬುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು.

ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ನಮ್ಮತನವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯಬೇಕಾದ ಆರೋಗ್ಯಕರ ನಿಲುವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. "ಹೊಸದನ್ನು ಕಲಿಯುವುದರಿಂದ ದೇಶವೂ ಮುಳುಗುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯೂ ಕೆಡುವುದಿಲ್ಲ, ಸತ್ಸಂಪ್ರದಾಯವೂ ಅಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಜೀವವಿಲ್ಲದ್ದು ಹೋಗಲಿ ಬಿಡಿ. ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನೂ ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡು, ಇಂಗ್ಲೀಷನ್ನು ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡು ಉಳಿದಂತೆ ಉಳಿದು, ಕನ್ನಡವನ್ನು ಉಳಿಸಿ, ಬೆಳೆಸಿ. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿಯೂ ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿಯೂ ಸಿಕ್ಕದ್ದು ಹಿಂದಿಯಲ್ಲೇನಾದರೂ ಸಿಕ್ಕಿದರೆ ಅದನ್ನು ಕೊಳ್ಳಿ."[೨೭]

ಅನುವಾದದ ಬಗ್ಗೆ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯ ವ್ಯಕ್ತವಾದ ಈ ತೆರನಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ತೀವ್ರವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕಂಡುಬಂದಿತು. ಅನುವಾದದ ಮೂಲಕ ಜಡಗೊಂಡಿದ್ದ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ ಮತ್ತಿತರ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸತ್ವ ತುಂಬುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಶೈಲಿ, ವಸ್ತು, ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಮಾದರಿ ಹುಡುಕುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಕಾವ್ಯ ಹಾಗೂ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುವಾದಿಸುವ, ರೂಪಾಂತರಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಗೀತೆಗಳು ಮುಂದಿನ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಮಾದರಿಯನ್ನೊದಗಿಸಿದ ಕಾವ್ಯ ಸಂಕಲನವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಗ್ರೀಕ್ ಪರಂಪರೆಯ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳನ್ನು ಭಾಷಾಂತರ, ರೂಪಾಂತರಗಳ ಮೂಲಕ ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದು ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಹಾದಿಯನ್ನು, ಗಂಭೀರ ಹಾಗೂ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿತು.

ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳ ನಾಟಕಗಳು ಕಣ್ಣೆದುರಿಗಿದ್ದಾಗ ಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ರುದ್ರ ನಾಟಕಗಳೇ ಏಕೆ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದವು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮೂಡಿದರೂ "ದ್ರೋಣಪುತ್ರ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮ, ಗದಾಯುದ್ಧದ ದುರ್ಯೋಧನ"ನ ದುರಂತ ಪಾತ್ರಗಳು ಕಣ್ಣೆದುರಿಗಿದ್ದು ಬಹುಶಃ ಈ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಅವರು ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದುದು ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ಹೊಸ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ರಚನೆಯಾದ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್, ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕಂ, ಪಾರಸಿಕರು ಕನ್ನಡ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ದಾಖಲೆಗಳಾಗಿವೆ. ಮುಂದೆ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದ ಪರಂಪರೆಯೇ ಆರಂಭವಾಗಿ ಈಸ್ಕಿಲಸ್, ಸೊಫೋಕ್ಲೀಸ್, ಯುರಿಪಿಡೀಸ್, ಅರಿಸ್ಟೋಫೆನೀಸರ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಂದವು. ಕನ್ನಡದ ಹೆಸರಾಂತ ಲೇಖಕರಾದ ಕುವೆಂಪು, ಪು.ತಿ.ನ., ಮಾಸ್ತಿ, ವೀ.ಸಿ., ಸಿ.ಕೆ. ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ ಮುಂತಾದವರು ಇಂದಿಗೂ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ೧೮೮೭ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಶಿವರಾಮ ಧಾರೇಶ್ವರರ ಕನ್ಯಾವಿಕ್ರಯ ಹಾಗೂ ಕರ್ಕಿ ವೆಂಕಟರಮಣಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರ ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗ್ಗಡೆಯ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಪ್ರಖರತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದರೂ ಕೇವಲ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆಯೇ ವಿನಃ ಹೊಸ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಕೈಲಾಸಂರವರು ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರಾದವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಹಾಗೂ ಅನುವಾದಿತ ನಾಟಕಗಳು ರಚಿತವಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ರಾರಾಜಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂರವರ ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ ಮೂಡಿಬಂದಿತು. ಭೂಗರ್ಭಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆಂದು ಲಂಡನ್ನಿಗೆ ಹೋದ ಕೈಲಾಸಂರವರು ಅಲ್ಲಿದ್ದ ಆರು ವರ್ಷಗಳು ಅಲ್ಲಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಬಿಡದೆ ನೋಡಿದರು. ಹಿಂತಿರುಗಿ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳದೆ ನಾಟಕಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡರು, ತಮ್ಮನ್ನು ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಂಡರು.

ಬಿ.ವಿ. ವೈಕುಂಠರಾಜುರವರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಮೂರು ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ೧. ನಟರ ಕಾಲ ೨. ನಾಟಕಕಾರರ ಕಾಲ ೩. ನಿರ್ದೇಶಕರ ಕಾಲ ಎಂಬುದು ಆ ಮೂರು ಘಟ್ಟಗಳಾಗಿದ್ದು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಪರಿಕರಗಳು ಹಾಗೂ ನಟನ ನಟನಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಮೇಲೆ ನಾಟಕಗಳು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದು ನಟರ ಕಾಲವೆನ್ನಲಾಗಿದೆ.[೨೮] ನಂತರದ ಕಾಲವೆಲ್ಲವೂ ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕದ ಸತ್ವದ ಮೇಲೆ, ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಸೋಲು ಗೆಲುವುಗಳ ನಿರ್ಧಾರಿತವಾಗಿದ್ದು ನಾಟಕಕಾರರ ಕಾಲವೆನ್ನಲಾಗಿದ್ದು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ನಿರ್ದೇಶಕರ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮೇಲೆ ಆಧಾರಿತವಾಗಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕೈಲಾಸಂರವರಾಗಲೀ, ಶ್ರೀರಂಗರಾಗಲೀ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆಂದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ಕಲಿಯುವುದರ ಜೊತೆ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ತೀವ್ರವಾದ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡವರು. ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯ ಕಡೆಗೆ ಆಲೋಚಿಸಿ ಅದನ್ನು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡರು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ವೈಭವದ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡರೂ ಅವುಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವ ಬಂದದ್ದು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಕ್ಷೀಣಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದಾಗ ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಬಿ.ವಿ. ವೈಕುಂಠರಾಜು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಕೈಲಾಸಂರವರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ತಳೆದು ಬರೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದ್ದು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗಲೇ. "ಕಾಲು ಶತಮಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯವರನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರೇಮಿಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದ ಟಿ.ಪಿ. ಕೈಲಾಸಂ ಅವರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು ರಂಗಭೂಮಿ ಉಚ್ಛ್ರಾಯದಲ್ಲಿದ್ದಾಗಲೇ. ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಕಂಪನಿ ಕೈಲಾಸಂ (೧೮೮೪-೧೯೪೬) ಅವರ 'ಅಮ್ಮಾವ್ರ ಗಂಡ' ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿತ್ತು. ಆದರೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಒಗ್ಗಿ

ಹೋಗಿದ್ದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕೈಲಾಸಂ ನಾಟಕ ಹಿಡಿಸಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಕಂಪನಿ ಕೈಲಾಸಂ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಲಿಲ್ಲ."[೨೯] ಲಂಡನ್ನಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೊಸ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಬಂದಿದ್ದ ಕೈಲಾಸಂ ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ ಅಥ್ವಾ ಮಕ್ಕಳಿಸ್ಕೂಲ್ ಮನೇಲಲ್ವೇ ರಚಿಸಿದ್ದು ಸವಾಲಿನ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ. ಪೌರಾಣಿಕ ಅಥವಾ ಅನುವಾದಗಳ ಸುತ್ತ ಗಿರಕಿ ಹೊಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಕೈಲಾಸಂರವರ ವಿಚಾರ ಹಾಗೂ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ತೋರುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳು ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ ಅದುವರೆಗೂ ಇದ್ದ ಕೃತಿ, ನಟ, ನಾಟಕ, ವಸ್ತುಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು ಕೈಲಾಸಂ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿದ್ದು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಕ್ರಮದಿಂದ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡು ಸ್ವಂತ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕಳಕೊಂಡು ದಿಕ್ಕು ತಪ್ಪಿದ, ಮಾನವೀಯತೆ ಕಳಕೊಂಡ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಮರುಳಾಗಿ ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನು ಕಳಕೊಂಡ ಪುಟ್ಟು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಂತಸ್ತು ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮಾನವರನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವುದೇ ನಿಜವಾದ ಧರ್ಮ ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದ ಮಾಧುವಿನಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾ ನಮಗೆ ಅಗತ್ಯವಿರುವುದು ಯಾವುದು ಎಂಬುದರ ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಿದ್ದ ಗಣಪತಿ ಪೂಜೆ, ನಂತರ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಸೂತ್ರಧಾರಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ನೇರವಾಗಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿ, ಪಾತ್ರಧಾರಿ ರೂಪದ ನಾಟಕಕಾರ ರಂಗಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಹೊಸ ನಾಟಕದ ಕಲ್ಪನೆ ಹೊಸ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸ್ವೀಕಾರ ತಿರಸ್ಕಾರದ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಕರ್ತನಾದ ಗುಂಡೂರಾಯನು ಹೇಳುವ "ಈ ನಾಟ್ಕ ಷುರುವಾಗೋಕ್ಮುಂಚೆ... ನಮ್ಕಂಡಕ್ಟ್ರು ಸುಬ್ಬಾಚಾರ್ರ ಹತ್ರ ಇದ್ನಾಟ್ಕವೇ ಅಲ್ಲ... ಇದು ಲೆಕ್ಕ್ರ ಅಂತ ನನ್ಸುಟ್ಟು ನಾನು ಹೇಳ್ತಿದ್ದಾಗ ತಾವುಗ್ಳೆಲ್ಲಾ ಇಲ್ಲಿದ್ದುದು ನಾನು ಗಮನಿಸ್ಲಿಲ್ಲ. ಗುಟ್ಟು ಹೊರಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದ ಮೇಲೆ ಬಚ್ಚಿಟ್ಕೊಂಡೇನ್ಪ್ರಯೋಜ್ನ? ಇದು ಲೆಕ್ಕ್ರೂಂತ ಒಪ್ಕೊಂಬಿಡ್ತೇನು. ಆದ್ರೆ ಲೆಕ್ಚರಿಗೀವೇಷಾ ಹಾಕಿ ನಿಮ್ಮ ಕಿವಿಗಳಲ್ತುರಿಕ್ಬುದ್ದೇಶವೇನೂ ಅಂತ್ಕೇಳ್ತಿರೊ?... ತಪ್ಪಿಲಾಗಿ ವಿವರಿಸ್ತೇನೂ... ಕ್ಷಮಿಸಿ ಲಾಲಿಸ್ಬೇಕು"[೩೦] ಮಾತುಗಳು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಜನರಿಗೆ ಮೆಚ್ಚಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದ ಪರಿಶ್ರಮವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ.

ಮದರಾಸಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ೧೯೪೫ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ ತಾವು ನಾಟಕ ಬರೆದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಬಳಸಿದ ಭಾಷೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಮುಂದಿನಂತೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ - " ನಾವು ನಾಟಕ ಬರೆಯಲು ಮೊದಲು ಮಾಡಿದ್ದು ನಾಟಕ ಬರೆಯುವ ಬಯಕೆಯಿಂದಲ್ಲ! ಸಮಾಜವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಲೋಸುಗ! ಇದನ್ನು ಮೊದಲು ಮಾಡಿದಾಗ ಈಗ ನನ್ನದೆಂಬ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ನಮ್ಮೀ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ... ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿರುವ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡ, ಆಂಗ್ಲೋ, ತೆಲುಗು, ತಮಿಳು, ಉರ್ದು, ಕೇರಳಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕೆ? ಬೇಡವೆ? ಉಪಯೋಗಿಸಿದರೆ ಸರಿಯೆ? ತಪ್ಪೆ? ಎಂಬ ತೊಡರುಗಳು ನನಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಜನಜೀವನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ನನ್ನ ಗುರಿ."[೩೧]

ಉಳಿದಂತೆ ಕೈಲಾಸಂ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ವಿವಿಧ ಸ್ತರಗಳ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದರು. ವೇಶ್ಯೆಯರ ಕರುಳು ಕುಕ್ಕುವ ನೋವು, ಮೇಲ್ವರ್ಗದ ಆಡಂಬರದ ಬಡಾಯಿಗಳು, ಹೊಸದಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಕ್ರಮದಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ವರ್ಗ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಆಂಗ್ಲ ಮಿಶ್ರಿತ ಹೊಸ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದರು. "ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಗಂಡಂದಿರು, ಹೆಂಡತಿಯರು, ಬಡಾಯಿಕೋರರಾದ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ್ವೇಷಿಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಭಾವಿತರು, ದುಃಖಿಗಳಾದ ಅತ್ತೆಯರು ಮತ್ತು ಸಂಕಟಕ್ಕೊಳಗಾದ ಸೊಸೆಯರು ಪುಸ್ತಕದ ಕೀಟಗಳು ಮತ್ತು ವಿವೇಕಿ ಹುಡುಗರು, ಘಟಿಂಗರು ಮತ್ತು ಸಾತ್ವಿಕರು - ಎಲ್ಲ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿದ್ದರು."[೩೨] ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಬದುಕಿನ ಚಿತ್ರಣ ಅವರ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ವರ್ಗಗಳನ್ನು ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತಂದು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಕೈಲಾಸಂರವರಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಕೈಲಾಸಂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಬಳಸುವ ಬಗ್ಗೆ ಯೋಚಿಸಿದ ಮೊದಲ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ತರಗತಿಯ ಪ್ರಹಸನಕಾರರೆಂದೇ ಅವರನ್ನು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. "ಆಂಗ್ಲರಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಬೆಳೆದ ಹಾಗೆ ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಜನರಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಿಯತೆಯೇನೂ ಕಡಿಮೆಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದನ್ನೇ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಬಳಸಿ, ಅದರಿಂದ ಫಲವನ್ನು ನಾವು ಪಡೆದಿಲ್ಲ"[೩೩] ಸ್ವತಃ ತಾವೇ ನಟರಾಗಿ, ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ತಮ್ಮ ಬದುಕನ್ನೇ ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ಹಿರಿಮೆ ಕೈಲಾಸಂರವರದು. ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜು ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ತಮ್ಮ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು, ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜು

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆ ಈ ರೀತಿ ವಿಸ್ತೃತವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿತು ಎಂದು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. (ಬಿ.ವಿ. ವೈಕುಂಠರಾಜು)

ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಪುರ್ನನಿರ್ಮಿಸುವ, ಗತಕಾಲದ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಮೂಡಿ ಬಂದವರು ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಸಂಸರವರು. ಮರೆತು ಹೋಗುತ್ತಿರುವ ನಾಡು, ನುಡಿ, ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ನವೋದಯದ ಹಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದ್ದು ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂಸರದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಹೆಸರು. ೧೯೧೮ರಲ್ಲಿ ಎ.ಡಿ.ಎ. ರಂಗಮಂದಿರ, ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದ ನಾಟಕ ರಚನಾ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಸರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ 'ಸುಗುಣ ಗಂಭೀರ' ದ್ವಿತೀಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪಡೆದರೆ ಕೈಲಾಸಂರವರ 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ' ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪಡೆದಿತ್ತು. ತೀರ್ಪುಗಾರರಾಗಿದ್ದವರು ಆಚಾರ್ಯ ಬಿ.ಎಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರು, ಬೆನಗಲ್ ರಾಮರಾಯರು ಮತ್ತು ನಂಗಪುರಂ ವೆಂಕಟೇಶ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ ಅವರು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಆ ಸ್ಪರ್ಧೆಗೆ ಮಹತ್ವ ಬಂದಿತ್ತು.[೩೬] ಕೇವಲ ನಲವತ್ತೊಂದು ವರ್ಷ ಬಾಳಿ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ, ನಿಗೂಢವಾಗಿ ಬದುಕಿ ನಿಗೂಢವಾಗಿಯೇ ಮಾಯವಾದ ಸಂಸರು ನಂತರ ಪೀಳಿಗೆಯವರಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಮೈಸೂರಿನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಇತಿಹಾಸವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಸಂಸರು ಮೈಸೂರಿನ ಅರಸರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರಕಟಿತ, ಅಪ್ರಕಟಿತ ದಾಖಲೆ, ಶಾಸನ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದು ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೊಂದಿಗಿನ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು. ಷೇಕ್ಸಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಿಂಹಾಸನಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆಸುವ ಪಿತೂರಿಗಳು, ಕುಸ್ತಿ, ಯುದ್ಧ, ಜಗಳ, ರಕ್ತಪಾತಗಳು, ತಳಮಳಗಳು ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಬರುತ್ತವೆ. "ಅಧಿಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಪೈಪೋಟಿ ಕುತಂತ್ರಗಳು, ಒಳಜಗಳಗಳು, ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧಗಳು, ಎದುರಾಳಿಯನ್ನು ಮುಗಿಸಲು ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಒಂದು ಅಸ್ತ್ರವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮೊದಲಾದವು ಈಗಿನ ರಾಜಕೀಯದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು. ರಣಧೀರನಂತಹ ಉದಾತ್ತರು ಹಿಂದೆಯೂ ಇದ್ದರು ಈಗಲೂ ಇದ್ದಾರೆ."[೩೭]

ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಗವಾಗದೇ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಮತ್ತು ಭಾಷೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅವರು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗುವುದು ಈ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯಿಂದಲೇ. "ಸಂಸರ ನಾಟಕೀಯ ವಿಧಾನ ಗಂಭೀರವಾದುದು. ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣ ಚಾತುರ್ಯಕ್ಕೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ. ಮಹಾಕಾವ್ಯೋಚಿತವಾದ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ವಿಸ್ತಾರ, ಪ್ರೌಢ ಶೈಲಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣ ಕೌಶಲ್ಯ, ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ಪಾತ್ರ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲ್ಪನೆ - ಇವುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ವೀರಯುಗವೊಂದರ ಚಿತ್ರಣಗಳು ಸಂಸರಿಗೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುವು."[೩೮] ಸಂಸರು ಕೃತಿ ರಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಭಾರತೀಯರು ಬ್ರಿಟೀಷರ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭವಾಗಿದ್ದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿ ಇಡೀ ರಾಷ್ಟ್ರವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿತ್ತು. ಈ ಸಂದರ್ಭವೇ ಕಾರಣವಾಗಿ ತಮ್ಮನ್ನು ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಗೂಢಚಾರರು ಸದಾ ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬ ಸಂಶಯಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದವರು. ರಾಜಭಕ್ತಿಯ ಮೆಚ್ಚುಗೆ, ಬ್ರಿಟೀಷ್ ರಾಜಸತ್ತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕೈಲಾಸಂರಿಗಾಗಲೀ, ಸಂಸರಿಗಾಗಲೀ, ಶ್ರೀರಂಗರಿಗಾಗಲೀ ತಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇದ್ದ ಸಮಸ್ಯೆ ತಮ್ಮ ಯುಗದ ತಲ್ಲಣ, ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಸಶಕ್ತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮುಟ್ಟಿಸುವುದೇ ಆಗಿತ್ತು. ಸಮಾಜದ ವಿವಿಧ ಸ್ಥರಗಳಾದ ಅಧಿಕಾರದಾಹದ ಕುತಂತ್ರಿಗಳು, ಲಂಪಟರು, ಶೂರರು, ಸೂಳೆಯರು, ನರ್ತಕರು ರಾಣಿಯರು, ಬಂಗಾರದವರ ಚಿತ್ರಣಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳು ನಿರ್ದೇಶಕರ ಪಾಲಿಗೆ ಸವಾಲಾಗಿಯೇ ಪರಿಣಮಿಸಿದವು. ಸಂಸರು ಬರೆದ ೨೩ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯವಿರುವುದು ಆರು ಮಾತ್ರ. ಅವುಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಸುಗುಣ ಗಂಭೀರ, ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ, ವಿಜಯನಾರಸಿಂಹ, ಬಿರುದಂತೆಂಬರ ಗಂಡ, ಬೆಟ್ಟದ ಅರಸು ಹಾಗೂ ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿ.

ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಹೆಸರು ಶ್ರೀರಂಗರದು. ಕೈಲಾಸಂರವರದು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಅದೂ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕುಟುಂಬದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳು ಹಾಗೂ ಸಂಸರ ಸಂಕೀರ್ಣ ಐತಿಹಾಸಕ ವಸ್ತುವನ್ನುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟ ಕೊಡುಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ದಾಖಲೆಗಳಾಗಿವೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯಿರುವುದು ಒಂದು

ವರ್ಗದ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಯಲ್ಲಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕ ರಾಜಕೀಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಗಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅವರ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಯಿತ್ತು. ಹಳೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಾಶವಾಗದ, ಹೊಸ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿನ್ನೂ ಕಣ್ತೆರೆಯದ ಸಂಕ್ರಮಣಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕೃತಿ ರಚನೆ ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಜಾಗೀರದಾರರ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಐ.ಸಿ.ಎಸ್ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆಂದು ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ಗೆ ಹೋದವರು ಕೈಲಾಸಂರವರ ಹಾಗೆ ನಾಟಕಗಳ ಸೆಳೆತಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದವರು. ಸಂಪ್ರದಾಯಸ್ಥ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜದ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕೆ ಬಂದರೂ ಅದನ್ನು ಜಡವಾಗಿ ಪೋಷಿಸದೆ, ಅನುಕರಿಸದೆ ಇರುವುದು ಶ್ರೀರಂಗರ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಟ್ಟಿಗೊಂಡಿದ್ದು ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ. ಶ್ರೀರಂಗ ಮತ್ತು ಕೈಲಾಸಂರವರ ಮುಖ್ಯ ಗಮನವಿದ್ದುದು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅಂಶಗಳನ್ನುಳ್ಳ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಕಡೆಗೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದು ವೈಭವದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹವ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕಗಳ ಕಡೆಗೆ ಅಷ್ಟು ಗಮನಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ವಿದ್ಯಾವಂತ ವರ್ಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗಿ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. "ಸಂಭಾಷಣೆಯೇ ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳ ಎಂದು ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದಂತೆ, ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವವರೂ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಇಂಥ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು ವಿದ್ಯಾವಂತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು. ಅವರು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಸವಿ ಸವಿಯುತ್ತಿದ್ದರು, ಅಷ್ಟೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಪ್ರವೇಶ ಶುಲ್ಕವಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಊರ ಜನರೆಲ್ಲ ನಾಟಕ ನೋಡಲು ಬರುತ್ತಿದ್ದರು."[೩೭]

ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸನಾತನ ಧರ್ಮ, ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆ, ಆಧುನಿಕ ವಿಕೃತಿಗಳನ್ನು ಒರೆಗೆ ಹಚ್ಚಿ ನೋಡಿದರು. ಶ್ರೀರಂಗರ ಬದುಕು ಬರಹಗಳನ್ನು ಗಾಂಧಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದೀ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಶೋಕಚಕ್ರ ಅವರ ಯಶಸ್ವೀ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿದ್ದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರದ ಭಗ್ನಗೊಂಡ ಗಾಂಧಿವಾದ, ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪರಿಣಾಮಕಾರೀ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಆರಂಭವಾದಿ ಚಳುವಳಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪಡೆದ ನಂತರ ಹಿಡಿದ ದಾರಿಯನ್ನು ವಿಷಾದವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪರಿಪೂರ್ಣ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ನಾಟಕವಿದಾಗಿದ್ದು ನಿಸ್ವಾರ್ಥ ರಾಜಕಾರಣಿಯಾಗಿ ಜಯರಾಯ ಕುಟಿಲ ಸ್ವಭಾವದ ರಾಜಕಾರಣಿಯಾಗಿ ಹನ್ಮಂತಪ್ಪ ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಹತ್ಯೆಯ ನಂತರ ತಡೆದಿಟ್ಟ ಎಲ್ಲಾ ಹತ್ಯಾಕಾಂಡಗಳು ಆರಂಭವಾದ ಸೂಚನೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದೆ. ಭಗ್ನಗೊಂಡ ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಕನಸು - 'Abortion of Gandhism' ಎನ್ನುವಂತೆ ನೋಡಲಾಯಿತು. ಮುಂದೆ ಬಂದ ನವ್ಯದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ರಾಚನಿಕ ತಂತ್ರದ ಬೀಜಾಂಕುರವಾಗಿದ್ದೇ ಶೋಕಚಕ್ರದಿಂದ ಎನ್ನಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಹರಿಜನ್ವಾರ, ಕೇಳುಜನಮೇಜಯ, ಪ್ರಪಂಚ ಪ್ರಾಣಿಪತ್ತು, ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು, ರಂಗಭಾರತ, ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಹೊಲೆಯೂರು, ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮೂರೇ ಬಾಗಿಲು ಮತ್ತಿತರ ನಾಟಕಗಳು ಅವರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ಪುರಂದರದಾಸರ ಕೀರ್ತನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಆಕರ್ಷಿತರಾಗಿದ್ದು ಅವರ ಬಹಳಷ್ಟು ನಾಟಕಗಳ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಛಾಯೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸಿರಿ ಪುರಂದರ, ಈಸಬೇಕು ಇದ್ದು ಜೈಸಬೇಕು, ಗುಮ್ಮನೆಲ್ಲಿಹ ತೋರಮ್ಮ, ಇದು ಭಾಗ್ಯ ಇದು ಭಾಗ್ಯ, ಅಪರಾಧಂಗಳ ಕ್ಷಮಿಸೊ ನೀಮಾಯೆಯೊಳಗೊ ನಿನ್ನೊಳು ಮಾಯೆಯೊ ಮುಂತಾದ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಬಳಸುವಲ್ಲಿ "೧ನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ, ೨ನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಯುವಕ, ಯುವತಿ, ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪ, ಅನುಭವಿಕ, ಮುಂದಾಳು" ಎನ್ನುವಂತೆ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ವಿಶೇಷಾರ್ಥಗಳನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಕೂಡ ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕವಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ ಈ ಮುಂದಿನಂತೆ ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. - "ಈ ನಾಟಕದೊಳಗಿನ ನಾಟಕಗಳು ಆಯಾ ನಾಟಕಗಳ ಕಥಾವಸ್ತು, ಸಂವಿಧಾನಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಒದಗಿಬರುವಂತೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ನಾಟ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯೂ ನಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ ಅವರ ನಾಟಕ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಯಾರಾದರೂ ಒಂದು ಸಂಶೋಧನಾ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನೇ ರಚಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ." ನಾಟಕದೊಳಗೆ ನಡೆಯುವ ನಟ, ನಾಟಕಕಾರನ ಮಾತುಗಳು ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಮಾತುಗಳೂ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. 'ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎನ್ನುವ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಬಗೆಗಿನ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಮಾಹಿತಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣದ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಬೇಂದ್ರೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆಯ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಉದ್ಧಾರ, ನಗೆಯ ಹೊಗೆ ಹಾಗೂ ಹೊಸ ಸಂಸಾರ ಅವರು ಬರೆದ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ನಾಟಕಗಳು. ಉದ್ಧಾರ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತಾದ ನಾಟಕ. ಹರಿಜನರಿಗೆ ನಾಯಕತ್ವ ದೊರೆತರೆ ಅವರ ಉದ್ಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ನಿಲುವು, ಹರಿಜನರಿಗೆ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಪ್ರವೇಶ, ಅವಸರದ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿರೋಧ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳಿದ್ದು ಕೇವಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚರ್ಚೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ನಗೆಯ ಹೊಗೆ ಹಾಗೂ ಕೈಲಾಸಂರವರ ಬಹಿಷ್ಕಾರ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳು ಮದುವೆಗೆ ಮುಂಚೆ ರಜಸ್ವಲೆಯಾದರೆ ಆ ಕುಟುಂಬ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಹಿಷ್ಕಾರ ಅಥವಾ ಕ್ರೂರ ತಾತ್ಸಾರಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಸಮಾಜದ ತೋಳುಗಳೆಲ್ಲ ಭಾಗೀರಥಿಯನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ನುಂಗಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಭಾಗೀರಥಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜದ ವಿಕೃತಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಉದ್ಧಾರ' ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಜರಾಸಂಧಿ'ಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಬರೆದ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು ತಲೆಮಾರುಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತರವನ್ನು ಸುಂದರವಾದ ಹೆಣಿಗೆಯ ಮೂಲಕ ಬಿಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡದ ಸಣ್ಣಕಥೆಗಾರರಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಹಲವು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದು ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವವುಳ್ಳ 'ಕಾಕನಕೋಟೆ, ತಾಳೀಕೋಟೆ ಹಾಗೂ ಯಶೋಧರಾ'. ಕಾಕನಕೋಟೆ ಸಮೃದ್ಧ ಜಾನಪದ ವಸ್ತುವನ್ನುಳ್ಳ ಕಿರುಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದರ ಕಥಾನಕವಾದರೆ ತಾಳೀಕೋಟೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ದುರಂತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ಕಥಾನಕ. ಯಶೋಧರಾ, ಗೌತಮಬುದ್ಧನ ಪತ್ನಿಯ ಕಥೆಯಾಗಿದ್ದು ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನಾದ ಬುದ್ಧ ತಾನು ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದ ನಂತರ ಭೇಟಿಯಾಗಿದ್ದು, ಆಕೆ ಅವನ ಶಿಷ್ಯಳಾದ ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡದ ನವೋದಯದ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪುರವರದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಹೆಸರು. ಕನ್ನಡದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ತರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪುರವರು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದವರು. ಅನುವಾದವೆನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹಲವು ರೂಪಾಂತರಗಳು ಹಾಗೂ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನ ರೂಪಾಂತರ ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ ಬಿದನೂರಿನ ರಾಣಿ ತನ್ನ ಪತಿಯ ಮರಣಾನಂತರ ಮಗನೊಬ್ಬನನ್ನು ದತ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಆತ ತನ್ನ ಶೀಲ ಶಂಕಿಸಿದಾಗ ಕೊಲ್ಲಿಸಿದಳು ಎಂಬ ಕತೆಯ ಸುತ್ತ ಹೆಣೆದ ನಾಟಕ. ಹೈದರಾಲಿ ಬಿದನೂರನ್ನು ವಶಪಡಿಸಿಕೊಂಡ ಕತೆಯೂ ಇದಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. 'ಬೆರಳ್ಗೆ ಕೊರಳ್' ಏಕಲವ್ಯನ ಕತೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದಂತಹ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಧರ್ಮದ ಅವನತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ 'ಗರ್ಭ ಗುಡಿ'ಯೂ ಇದೇ ಸರಿಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಜನರ ಅಂಧಶ್ರದ್ಧೆ, ಅಜ್ಞಾನ, ಕ್ರೂರ ಶೋಷಣೆಗೆ ತುತ್ತಾದ ಹೊಲೆಯರು, ಅವರ ಉದ್ಧಾರದ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಸ ಆಶಯ ಗರ್ಭ ಗುಡಿಯನ್ನು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಮುಕ್ತವಾಗಿಸುವಂತೆ ಬರುತ್ತದೆ. 'ಬಿತ್ತಿದ ಬೆಳೆ' ಅವರ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ, ಛಲ, ಅಭಿಮಾನ, ಕೌಟುಂಬಿಕ ಕಲಹವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ.

ಪು.ತಿ.ನ.ರವರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಾದ 'ಅಹಲ್ಯೆ ಮತ್ತು ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ' ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಕಂಡು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಿರುವ ನಾಟಕಗಳು. ಪತಿತಳಾದ ಅಹಲ್ಯೆಯೇ ಇಲ್ಲಿನ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವಾಗಿದ್ದು, ಅವಳ ಉದ್ಧಾರವೇ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ. ಅಹಲ್ಯೆ ಮತ್ತು ಗೌತಮರ ಒಳತೋಳಲಾಟಗಳನ್ನು, ಗೌತಮನು ಸಹಜ ಪ್ರಕೃತಿಯ ದೇಹದ ಬಯಕೆಗೆ ಓಗೊಡದಿದ್ದಾಗ ಅಹಲ್ಯೆಯ ಬಾಳು ನುಚ್ಚು ನೂರಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಮೋಕ್ಷವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕೃಷ್ಣನಿಲ್ಲದ ಗೋಕುಲದ ಚಿತ್ರಣ, ಪುರಾಣದ ಕಥೆಯೊಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೆ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವಂತೆ 'ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ'ದ ಕಥಾವಸ್ತು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದೆ. ಕೃಷ್ಣನಿಲ್ಲದೆ ಅಸಹಾಯಕವಾದ ಭಕ್ತಸಂಕುಲ, ಪ್ರಕೃತಿ, ಗೋಪಿಕೆಯರು ತಮ್ಮ ಪ್ರೀತಿ ನಿವೇದಿಸುವಂತೆ ಈ ಗೀತ ನಾಟಕ ಸೊಗಸಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ.

ಪರ್ವತವಾಣಿ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ನಂತರದ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರಾದವರು. ಅವರ ಬಹಳಷ್ಟು ನಾಟಕಗಳು ಷೇಕ್ಸಪಿಯರ್, ಶಿರಿಡಿಯನ್ ಹಾಗೂ ಗೋಲ್ಡ್‌ಸ್ಮಿತ್‌ರ ಕೃತಿಗಳ ರೂಪಾಂತರಗಳಾಗಿವೆ. ಕೈಲಾಸಂರವರ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿರುವ ಪರ್ವತವಾಣಿ 'ಕೀಚಕ' ಎನ್ನುವ ನಾಟಕ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. 'ಕೈಲಾಸಂ, ಭಾಸ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ'ರಿಂದ ಪ್ರೇರೇಪಿತರಾಗಿ ಕೀಚಕದಲ್ಲಿ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಷಟ್ಪದಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಿ.ಕೆ. ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರ 'ನಚಿಕೇತ, ಮಂಡೋದರಿ, ಬ್ರಹ್ಮವಾದಿನಿ', ದೇವುಡುರವರ 'ಬ್ರಹ್ಮವಾದಿನಿ', ವೀ.ಸಿ.ಯವರ 'ಆಗ್ರಹ', ಎಸ್.ವಿ. ರಂಗಣ್ಣನವರ 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯ', 'ಉತ್ತರ ಕುಮಾರ', ಜಿ.ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂರವರ 'ಗಂಡುಗೊಡಲಿ', 'ಬಾಹುಬಲಿವಿಜಯಂ', 'ಗೊಮ್ಮಟ ಶಿಲ್ಪ', ಎಂ.ಆರ್. ಶ್ರೀವರ 'ಧರ್ಮ ದುರಂತ', ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ 'ಏಚ್ಚಮನಾಯಕ', 'ಕಿತ್ತೂರ ರುದ್ರಮ್ಮ', ಆರ್.ಡಿ. ಕಾಮತರ 'ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ್', ಬಿ.

ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರ 'ಗೌತಮ ಬುದ್ಧ', 'ಷಾಹಜಹಾನ್', 'ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ', 'ಪ್ರಚಂಡ ಚಾಣಕ್ಯ', 'ಬಿಚ್ಚುಗತ್ತಿ', ಪ್ರಭುಶಂಕರರ 'ಆಮ್ರಪಾಲಿ', 'ಅಂಗುಲಿಮಾಲ', ರಂ.ಶ್ರೀ. ಮುಗಳಿಯವರ 'ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ', ವಿ.ಕೃ. ಗೋಕಾಕರ 'ಜನನಾಯಕ', ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿಯವರ 'ಆಮುನಿ', ಎಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿಯವರ 'ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿ', ಅ.ನ.ಕೃ.ರವರ 'ಜಗಜ್ಯೋತಿ ಬಸವೇಶ್ವರ' - ಇವರ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿವೆ ಹಾಗೂ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಿದ ನಾಟಕಕಾರಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೂ ಹಲವು ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ ಹಾಗೂ ಓದುಗರ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆದಿವೆ ಎಂದು ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಕಂಡು ಬಂದ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅಡಿ ಟಿಪ್ಪಣಿ :

೧. ಶ್ರೀರಂಗ : ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ, ನ್ಯಾಷನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟ್, ಪು. ೧೧೧
೨. ಡಾ.ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೪೩
೩. ಡಾ.ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೪೪
೪. ಸಿ.ಆರ್. ಸುಬ್ಬರಾವ್ : ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ, ಸಂ. ಅ.ನ. ಕೃಷ್ಣರಾಯ, ಸಂಗೀತ, ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಪು. ೨೯೨
೫. ರಾ.ಯ. ಧಾರವಾಡಕರ : ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉದಯಕಾಲ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ಪು. ೨೯೦
೬. ಡಾ. ರಾ.ಯ. ಧಾರವಾಡಕರ : ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉದಯಕಾಲ, ಕ.ವಿ.ವಿ., ಪು. ೨೯೦
೭. ಡಾ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾವನೂರ : ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಅರುಣೋದಯ, ಪು. ೪೦೮
೮. ಡಾ.ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೪೫-೪೬
೯. ಸಿ.ಆರ್. ಸುಬ್ಬರಾವ್ : ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ, (ಸಂ) ಅ.ನ. ಕೃಷ್ಣರಾಯ, ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಮೈಸೂರು, ಪು. ೨೯೩
೧೦. ರಾ.ಯ. ಧಾರವಾಡಕರ್ : ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ, ಸಂ. - ಅ.ನ. ಕೃಷ್ಣರಾಯ, ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಮೈಸೂರು, ಪು. ೩೦೫
೧೧. ತ.ಸು. ಶಾಮರಾಯರು : ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ, ಸಂ. - ಅ.ನ. ಕೃಷ್ಣರಾಯ, ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಮೈಸೂರು, ಪು. ೩೧೧
೧೨. ಸಿ.ಆರ್. ಸುಬ್ಬರಾವ್ : ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ, ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಮೈಸೂರು, (ಸಂ.) ಅ.ನ. ಕೃಷ್ಣರಾಯ, ಪು. ೨೯೭
೧೩. ಬಿ.ವಿ. ವೈಕುಂಠರಾಜು - ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕ.ವಿ.ವಿ., ಹಂಪಿ., ಪು. ೬
೧೪. ಬಿ.ವಿ. ವೈಕುಂಠರಾಜು - ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕ.ವಿ.ವಿ., ಹಂಪಿ., ಪು. ೧೦
೧೫. ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ, ರಂಗಪ್ರಪಂಚ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೩೨೭
೧೬. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೮೯-೯೦
೧೭. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೯೧
೧೮. ಡಾ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾವನೂರ : ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಅರುಣೋದಯ, ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಪು. ೪೧೬
೧೯. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೯೫
೨೦. ತ.ಸು. ಶಾಮರಾಯ : ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ, ಸಂ. - ಅ.ನ.ಕೃ., ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಮೈಸೂರು, ಪು. ೩೧೩
೨೧. ಡಾ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾವನೂರ : ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಅರುಣೋದಯ, ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಅದೇ, ಪು. ೪೨೨
೨೨. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೯೭
೨೩. ಎಲ್.ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್ : ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ, ಕಾಮಧೇನು ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೪೨
೨೪. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೧೦೯
೨೫. The tradition of Kannada Theatre : Editer K.D. Kurtkoti, P. 8
೨೬. ಬಿ.ಎಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ : ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಪು. ೮೫
೨೭. ಬಿ.ಎಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ : ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಪು. ೯೪
೨೮. ಬಿ.ವಿ. ವೈಕುಂಠರಾಜು : ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಕ.ವಿ.ವಿ., ಹಂಪಿ, ಪು. ೭
೨೯. ಬಿ.ವಿ. ವೈಕುಂಠರಾಜು : ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಕ.ವಿ.ವಿ., ಹಂಪಿ, ಪು. ೨೨
೩೦. ಕೈಲಾಸಂ : ಕೈಲಾಸಂ ಕೃತಿಗಳು, ಸಂ. - ಎಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ, ಪ್ರ. ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಪು. ೧೮
೩೧. ಟಿ.ಪಿ. ಕೈಲಾಸಂ : ಎಲ್.ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್, ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ದೆಹಲಿ, ಪು. ೧೦೯
೩೨. ಕೈಲಾಸಂ : ಕೈಲಾಸಂ ಕೃತಿಗಳು, ಅದೇ, ಪು. ೫೯೯
೩೩. ಕೈಲಾಸಂ : ಕೈಲಾಸಂ ಕೃತಿಗಳು, ಸಂ. ಡಾ. ಎಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ, ಕ.ಅ.ಸಂ., ಪು. ೫೯೬
೩೪. ಬಿ.ವಿ. ವೈಕುಂಠರಾಜು (ಸಂ) : ಸಂಸ ನಾಟಕಗಳು, ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಪು. xiv
೩೫. ಬಿ.ವಿ. ವೈಕುಂಠರಾಜು (ಸಂ) : ಸಂಸ ನಾಟಕಗಳು, ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಪು. xxxi
೩೬. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೧೮೭-೧೮೮
೩೭. ಬಿ.ವಿ. ವೈಕುಂಠರಾಜು : ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಕ.ವಿ.ವಿ., ಹಂಪಿ, ಪು. ೨೪-೨೫

* * *

ಪ್ರವೇಶ

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ೧೯೬೦ರ ನಂತರದ ಸಂದರ್ಭ ತೀವ್ರಗತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ತೋರುವಂತದ್ದಾಗಿದೆ. ಅದುವರೆಗೂ ಮಾದರಿಗಳಿಗಾಗಿ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಅನ್ವೇಷಣೆ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲ ಮುಗಿದು ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಯುಗ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಕೃತಿ, ವಸ್ತು, ಶೈಲಿ, ಭಾಷೆ ಇವುಗಳಿಗಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಶೋಧ ಮುಗಿದು ನಾಟಕ ಕೃತಿಯೊಂದು ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಧ್ವನಿಸಬಹುದಾದ ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬನ ಒಳತಲ್ಲಣಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಾಕಿತು. ನವೋದಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಾರ್ಗವನ್ನು, ಮಾದರಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕುವ ತುರ್ತು ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಮಾನವ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದೊಂದಿಗಿನ ಅವನ ಸಂಬಂಧ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತ್ತು. ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದೊಂದಿಗೆ ಬೆಸೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಮನುಷ್ಯನ ಸಂಬಂಧಗಳು ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾದದ್ದು, ಅದು ಖಾಸಗಿಯಾದುದಲ್ಲ ಎಂಬಂತಹ ನಿಲುವುಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದ್ದವು. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ರಮದ ಬೇರಿಲ್ಲದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿನ ಅನಿಷ್ಟ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಕೈಲಾಸಂರವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ಹಾಗೂ ಪರಂಪರೆಯ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿನ ತೊಡಕುಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ಛಲ ಕಂಡು ಬಂದಿತು. ಇಬ್ಬರೂ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗಲೇ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕನಸನ್ನು ನನಸಾಗಿಸುವ, ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಾಲನೆಗೆ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟವರು. ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ನವ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯದ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಆಗಲೇ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದವು. 'ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು' ಮುಂದಿನ ನವ್ಯರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯಿತು.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಹೆಸರಿಲ್ಲ. ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ನಾಟಕಕಾರನನ್ನು ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಸಂಪರ್ಕಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ತಮಗಿಂತದ್ದೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿಕೊಡಬೇಕು ಎಂದು ಒತ್ತಡ ಹೇರುತ್ತಾರೆ. ಅದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೆಣಕ್ಕಾಗಿ ಪೊಲೀಸ್ ನಡೆಸುವ ಶೋಧ, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಬ್ಬರು ಮಗ ಸೊಸೆಗಾಗಿ ಹುಡುಕಾಟ ನಡೆಸುವುದು, ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಾಟಕ, ಬೆಳಕಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ನಾಟಕ, ಈ ಎರಡರ ಮಧ್ಯೆಯ ನಡೆದಾಡುವ ಪೊಲೀಸ್ ಇಂತಹ ವೈರುಧ್ಯದ ದೃಶ್ಯಗಳಿಂದ ಈ ನಾಟಕ ಕೂಡಿದೆ. ನಾಟಕದೊಳಗೆ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಹಲವು ನಾಟಕೀಯ ಘಟನೆಗಳ ತಂತ್ರ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನೀಡಿದ ವಿಶೇಷವಾದ ಕೊಡುಗೆಯಾಗಿತ್ತು. ೧೯೫೯ರ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಈ ನಾಟಕದ ನಂತರ ರಚಿಸಿದ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಹಾಗೂ ತಂತ್ರಗಳಿಗಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯ ಶೋಧನೆಗಳಿದ್ದವು. ೧೯೬೧ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಯಯಾತಿ' ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನವ್ಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣುಬಿಟ್ಟ ನಾಟಕ. ಮಾನವ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದಾದ ಹಲವು ರೀತಿಯ ತಾಕಲಾಟಗಳನ್ನು, ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನವ್ಯವೆನ್ನುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿತು. ೧೯೬೪ರಲ್ಲಿ ಬಂದ ತುಘಲಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಹಾಗೂ ನಮ್ಮ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿನ ಅಸಂಗತತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿತೋರಿತು. ಅದೇ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕಂಬಾರರ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ಜಾನಪದೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೊಂದರ ಹುಡುಕಾಟದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಟ್ಟಿತ್ತು.

ಈ ಹೊಸ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇದ್ದದ್ದು ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬನ ಖಾಸಗಿ ಹುಡುಕಾಟಗಳು ಹೇಗೆ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಂತಹದೇ ತಲ್ಲಣಗಳಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ಎಲ್ಲರ ಹುಡುಕಾಟಗಳಾಗಬಲ್ಲವು ಎಂಬ ಶೋಧ. ಈ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ತಳಪಾಯವನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಸಂಗತವಾದ. ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಇರುವಿಕೆಗಾಗಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆಸುವ ಹುಡುಕಾಟ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿದ್ದೇ

ವಿಭಿನ್ನ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ. ಯುರೋಪ್ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ದೇವರು ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅತಿ ಎತ್ತರದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅರ್ಧಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಎರಡು ಮಹಾಯುದ್ಧಗಳು ದೇವರ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿದವು. ಯುದ್ಧದ ಕಾರಣವಾಗಿ ಸಾವು, ನೋವು ನಿರಾಶೆಗಳಲ್ಲಿ ನಲುಗಿದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ದೇವರ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ಸಂದೇಹಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದವು. "ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಅಲ್ಲಿನ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಯಂತ್ರ ನಾಗರೀಕತೆ ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಗತಿಯಿಂದಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಹೊಸ ಪ್ರಪಂಚ, ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿತು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ದೇವರು ಜಗತ್ತಿನ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ. ಜಗತ್ತಿನ ಚೈತನ್ಯಕ್ಕೆ ಮೂಲವೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿದ್ದ ದೇವರು ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕಿಗೆ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವ ಸಾಧನವಾಗಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದ. ದೇವರ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ಎಂದೂ ಸಂದೇಹ ತಾಳದಿದ್ದ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಬದುಕನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲು ತುಂಬಾ ಸುಲಭವಾಯಿತು. ಜಗತ್ತಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ತರ್ಕವನ್ನು ನ್ಯಾಯವನ್ನು ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಯಂತ್ರ ನಾಗರೀಕತೆ ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ದೇವರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಸಂದೇಹ ಹುಟ್ಟಲು ಕಾರಣವಾದವು."[೧]

ಫ್ರೆಂಚ್ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯಾದ ನೀಶೆ ೧೮೮೬ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ತನ್ನ ಝರತುಷ್ಟ್ರವಾಣಿ (Thus spoke zaratushtra) ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ದೇವರು ಸತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ. ಅದು ಅವನ ದರ್ಶನವಷ್ಟೇ ಆಗಿರದೆ ಅಂದಿನ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಸತ್ತು ಅದು ಜನರ ದರ್ಶನವೂ ಆಗಿತ್ತು. "ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ದೇವರು ಸತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದು ತಿಳಿದ ಮೇಲೆ ಜಗತ್ತಿನ ವ್ಯಾಪಾರವೆಲ್ಲ ಉದ್ದೇಶವಿಲ್ಲದ, ತಾಳಮೇಳವಿಲ್ಲದ, ಅತಾರ್ಕಿಕ ಮತ್ತು ಅಸಂಗತದ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥ ಈ ಕತ್ತಲೆಯ ಅಥವಾ ಕುರುಡು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನು ಜೀವನದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಅಥವಾ ಅರ್ಥವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ."[೨]

ದೇವರ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಹೊರಟ ಮಾನವ ತಬ್ಬಿಬ್ಬಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸಮನಾದ ಅವ್ಯಕ್ತ ಶಕ್ತಿಯೊಂದಿದೆ ಎಂದು ಭ್ರಮಿಸಿ ಆ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಗಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಡು ಕುಣಿತಗಳ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಲೋಕದ ಬಗ್ಗೆ ಬೆರಗು, ಭ್ರಮೆ, ಭಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಷ್ಟಕೋಟಲೆಗಳ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಬದುಕಿನಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಕನಸಿನ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ವಿಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬೆಕೆಟ್‌ನ Waiting for Godot ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತವಾದವನ್ನು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿಸಿದ ನಾಟಕ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯಿಲ್ಲ ವಸ್ತುವಿಲ್ಲ. Godot ಎನ್ನುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಕಾಯುವುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ನಿರಂತರ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಗೋಡೋ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪಾತ್ರ ಮಾತ್ರ. ಕಾಯುವ ಅನಿಶ್ಚಿತತೆಯಲ್ಲೇ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. "Waiting for Godot ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದೆಂದರೆ ಕಾಯುವ ಕ್ರಿಯೆ; ಅದು ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಅಲ್ಲವೆನಿಸುವಷ್ಟು ನಿಷ್ಕ್ರಿಯವಾದದ್ದು. Vladimin ಮತ್ತು Estargon ಇಬ್ಬರೂ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯರಾಗಿಲ್ಲ. ಅವರು ಮಾತಾಡುತ್ತಾರೆ; ಜಗಳವಾಡುತ್ತಾರೆ; ತಿನ್ನುತ್ತಾರೆ; ಮಲಗುತ್ತಾರೆ; ಹೆದರುತ್ತಾರೆ; ಕುಣಿಯುತ್ತಾರೆ; ತಿರುಗುತ್ತಾರೆ; ಒಬ್ಬ ಹ್ಯಾಟು ತೆಗೆದು ಮತ್ತೆ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಕಾಲು ಚೀಲ ತೆಗೆದು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ನಿದ್ದೆಯಲ್ಲಿನ ಅಂಗಚೇಷ್ಟೆಗಳಂತೆ ನಿರುದ್ದಿಶ್ಯವಾದವುಗಳು. ಯಾವ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಇಲ್ಲ, ಮಾನುಷವಾಗಿ ಅಥವಾ ದೈವಿಕವಾಗಿ ಸಾರ್ಥಕಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ."[೩]

೧೯೫೦ರ ನಂತರ ಆರಂಭದ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. Theatre of Absurd ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಮೊದಲು ಬಳಸಿದವನು ಕಾಮು. ತಾನು ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಯಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ ಕಾಮು ತಾನು ಹುಟ್ಟಿದ, ಬೆಳೆದ, ಬರೆದ ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ಜಗತ್ತನ್ನೇ ಅಸಂಗತವಾದದ ಪ್ರಯೋಗಶಾಲೆಯನ್ನಾಗಿಸಿದ. "ಕಾಮು ತನ್ನ Myth of sisyphus (೧೯೪೨) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ : ತನ್ನ ಸುತ್ತಲ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಬಗ್ಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ನಿರ್ಧಾರ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶ ಹಾಗೂ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು ಇವೆ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವ ಪುರಾವೆಗಳನ್ನು ನೀಡದ ಪ್ರಪಂಚ - ಈ ಎರಡು ಅಂಶಗಳ ನಡುವಿನ ಕರ್ಷಣವೇ ಅಸಂಗತ."[೪]

ಈ ಅಸಂಗತವಾದ ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ತಾನೇ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ತನ್ನನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಲುವಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು, ತನ್ನ ದುರಂತ ಪಾತ್ರವನ್ನು ತಾನು ಅನುಭವಿಸಿಯೇ ತೀರಬೇಕಾದ

ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಇವೆಲ್ಲದರ ಮಧ್ಯೆ ಆಯ್ಕೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅವನೊಬ್ಬನದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. "ಜಗತ್ತೂ ಒಂದು ನಾಟಕಶಾಲೆ : ಅಸಂಬದ್ಧವಾದಿಯೂ ನಟನಂತೆಯೇ ಶತಶತಮಾನಗಳ ತುಂಬೆಲ್ಲಾ ತನ್ನನ್ನು ಪರಡಿಕೊಂಡು, ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಮನಸುಗಳ ಒಳಹೊರಗೆಲ್ಲಾ ಹಾಯ್ದುಕೊಂಡು, ಮನುಷ್ಯ ಹೇಗಿರಬೇಕೋ ಹಾಗೆಲ್ಲಾ ನಟಿಸುತ್ತಾ, ನಿತ್ಯಯಾತ್ರಿಕನಾಗಿ ಉಳಿದು ಬಿಡುತ್ತಾನೆ; ಆದರೆ ಯಾತ್ರೆ ಅವನದಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ ಅಷ್ಟೇ. ಆದರೂ ಆತ ಕಾಲದ ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುವ ಯಾತ್ರಿಕ; ಬಹಳವೆಂದರೆ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಹುಡುಕಲ್ಪಟ್ಟ ಪಾತ್ರಧಾರಿ."[೫] ಕಾಮು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಸಿಸಿಪಸ್ ಹಾಗೂ ಕ್ಯಾಲಿಗುಲ ಈ ರೀತಿ ದೈವದ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡೆದ್ದ ಬಂಡುಕೋರರು. ಈ ಬಂಡುಕೋರತನದ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮದೇ ಶೋಧಗಳನ್ನು ಮಾಡಹೊರಟವರು. ಎಲ್ಲಾ ಹಳತರ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ, ಹೊಸ ಸಂಬಂಧ, ಹೊಸ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡ ಹೊರಟವರು. ಕೊನೆಗೆ ಯಾವ ಅರ್ಥಗಳು ದೊರೆಯದೆ ನಿರಾಶರಾದವರು. ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧ ಮಾನವನ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ, ಸುಸಂಬದ್ಧ ಜೀವನವನ್ನು ಚೂರುಚೂರು ಮಾಡಿತು. ಅರ್ಥಹೀನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಸಾಯುವುದೇ ಒಳ್ಳೆಯದು, ಆದರೆ ಯುದ್ಧಗಳಿಂದ ಸಾಯುವುದು ನಿರರ್ಥಕವಾದರೆ ಅರ್ಥವಾಗಲೀ ಮುಕ್ತಿಯಾಗಲೀ ಇಲ್ಲದ ಈ ಬದುಕಿನಿಂದ ಏನು ಪ್ರಯೋಜನ.

ಮಾನವ ಮತ್ತು ಅವನ ಮುಂದಿನ ಜೀವನ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದೇ ಹೋದಾಗ ಅಸಂಗತ ಸ್ಥಿತಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅಸಂಗತ ಅನ್ನುವ ಪದಕ್ಕೆ ಹಲವು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. "ಅಸಂಗತವೆಂಬ ಶಬ್ದವು ಅನೇಕ ಜ್ಞಾನಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಶಬ್ದವಾಗಿದೆ. ಮೂಲತಃ ಅದು ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಬಂದಿದ್ದು 'ಅಪಸ್ವರ' ಅಥವಾ 'ಅಸಾಂಗತ್ಯ'ವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಲೆಕ್ಕ ಮಾಡುವ ವಿಧಾನಗಳಿಗೆ Surd ಎಂದು ಕರೆಯುವುದರಿಂದ Absurd ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಅದಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾದ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತ ಎಂಬರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ನ್ಯಾಯಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಅದು ಅಲೌಕಿಕ ಅಥವಾ ಅವಿವೇಕ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅಸಮಂಜಸ ಅಥವಾ ಮೇಳವಿಲ್ಲದ್ದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ."[೬]

ಜೀನ್ ಪಾಲ್ ಸಾರ್ತ್ರ್ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ ದ್ರಷ್ಟಾರನೆಂದೇ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ಥಿತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಹಲವು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಯೋಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಯಾವ ಮನುಷ್ಯನಾದರೂ ಮೊದಲು ಹುಟ್ಟುತ್ತಾನೆ, ನಂತರ ತನ್ನ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಏನಾದರೂ ಆಗುತ್ತಾನೆ. "ಮನುಷ್ಯ ಮೊದಲೆ ಏನಾದರೂ ಆಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಮೊದಲು ಬರೇ ಆಗುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ತನ್ನ ಸ್ವತಂತ್ರ ಆಯ್ಕೆಗಳ ಮೂಲಕ ಏನೋ ಒಂದು ಆಗುತ್ತಾನೆ. ಮನುಷ್ಯತ್ವ ಒಂದು ಪೂರ್ವ ನಿಶ್ಚಿತ ತತ್ವವಲ್ಲ. ಅದು ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನೊಳಗೆ ತಾನೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದದ್ದು. ಯಾವ ವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಪೂರ್ವನಿಶ್ಚಿತ ಗುಣದೋಷಗಳಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳಿಗೆ ವಾತಾವರಣ ಅಥವಾ ಪರಿಸರ ಕಾರಣವೆಂಬ ಪಲಾಯನವಾದದಲ್ಲೂ ನಿಜವಿಲ್ಲ. ನಿಜವೆಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆಲ್ಲಾ ಆ ಮನುಷ್ಯನೇ ಕಾರಣ. ತಾನು ಏನಾಗಬೇಕೆಂದು ನಿಶ್ಚಯಿಸುವ ಹೊಣೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅವನಿಗೇ ಸೇರಿದ್ದು."[೭] ಸಾರ್ತ್ರ್ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದಾಗಿದ್ದು, ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಂಗನಟ ಕೀನ್‌ನ ವೈಯುಕ್ತಿಕ ವಾಸ್ತವಿಕ ಜೀವನ ಹಾಗೂ ಬಣ್ಣದ ಬದುಕಿನ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಕೃತಿ. ಕೀನ್‌ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜೀವನ ತುಂಬಾ ಅವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿದ್ದು ಅವನ ಹುಚ್ಚುಗಳಿಗೆ, ಅತಿರೇಕಗಳಿಗೆ ಮಿತಿಯಿರಲಿಲ್ಲ. ಕುಲೀನರ ನಾಡಾದ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಕುಲಹೀನನಾದ ಕೀನ್ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲದ, ನಿಂದೆ, ತಾತ್ಸಾರಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿನ ಅಸಾಧಾರಣ ಪ್ರತಿಭೆ, ವಾಸ್ತವದ ಹಿಂಜರಿಕೆಯ ಬದುಕು ಎರಡನ್ನು ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಿಸಲಾದ ಹಲವು ನಾಟಕೀಯ ಸಂಘರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತಗಳ ಬದುಕನ್ನು ಸಾರ್ತ್ರ್ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಈ ರೀತಿಯಾದ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಜಗತ್ತಿನ ಹಲವು ಭಾಷೆ, ಹಲವು ಲೇಖಕರ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. ಫ್ರಾಂಜ್ ಕಾಫ್ಕಾನ ಕಾದಂಬರಿಗಳು (ಮೆಟಮಾರ್ಫಸಿಸ್), ಯೂಜೀನ್ ಅಯೊನೆಸ್ಕೊ, ಬೆಕೆಟ್, ಕಾಮೂ, ಸಾರ್ತ್ರ್ ಪಿರಾಂಡಲೋ, ಅರ್ನಾಲ್ಡ್ ವೆಸ್ಕರ್, ಲೋರ್ಕಾ ಮುಂತಾದವರ ನಾಟಕಗಳು ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ವಿವರಗಳಿಂದಾಗಿ ಅಸಂಗತವಾದ ಸಂಗತವಲ್ಲದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವಂತದ್ದು, ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ಬದುಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಿಂತ ಹೊಸತಾದುದನ್ನು ಭಿನ್ನ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಶೋಧಿಸುವಂತದ್ದು ಎಂಬ ಸರಳವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. "ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಗೆ ಬದ್ಧವಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಆದಿ - ಅಂತ್ಯಗಳಿಲ್ಲ; ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮುಂದೇನಾಗುವುದೆಂಬ ಕುತೂಹಲ ಹುಟ್ಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸುಖಾಂತ ಅಥವಾ ದುಃಖಾಂತವಾಗಿ ನಾಟಕ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಪ್ರಚಾರ ಕೈಗೊಳ್ಳುವ ಆಸೆಯಿಲ್ಲ.

ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮನೋರಂಜನೆಯಾಗಬೇಕೆಂಬ ದರದೂ ಇಲ್ಲ. ಕಥೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಪೂರ್ವ ನಿಯೋಜಿತ ಉದ್ದೇಶ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲದೆ ಹುಟ್ಟುವ ನಾಟಕಗಳಿವು. ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ ಅನಿವಾರ್ಯ ದುಃಖ, ಮನುಷ್ಯನ ಅಸಹಾಯಕತೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಶೈಲಿ, ತಂತ್ರ, ಭಾಷೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ತನಗೆ ಅನ್ನಿಸಿದ್ದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಅಥವಾ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅಲೌಕಿಕ ಘಟನೆಗಳು, ಸ್ವಪ್ನ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳು, ನಂಬಲಸಾಧ್ಯವಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಮೈದಾಳುತ್ತವೆ. ಮನುಷ್ಯನ ನಿಜಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಮುಖ್ಯ ಧ್ವನಿ ನಿರಾಶೆ, ಏಕಾಕಿತನ, ದುಃಖ ಅರ್ಥಹೀನತೆ."[೮] ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಾವು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಈ ಮೇಲಿನ ವಿಷಯಗಳಿಂದ ಚರ್ಚಿಸವಾಗುವ ಅಂಶಗಳಿಷ್ಟು - 'ಅಸಂಗತತೆ' ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಎರಡು ಮಹಾಯುದ್ಧಗಳು ನಡೆದ ಸಂದರ್ಭದ ನೋವು ನಿರಾಶೆಗಳ ನಡುವೆ ದೇವರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವಂತೆ, ಪರಂಪರಾಗತ ನಂಬಿಕೆ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಮರುವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಆ ಸಂದರ್ಭದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಅಸಂಗತವಾದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ನವೋದಯ ಹಾಗೂ ನವ್ಯ ಚಳುವಳಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಹಲವು ದಶಕಗಳ ನಂತರ ಪ್ರಭಾವ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದವು. ಅವರಿಗೆ ಆ ಕ್ಷಣದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದ್ದುದು ಅದೇ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಗತ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಾವ್ಯವಾಗಲೀ, ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವಾಗಲೀ ನಮಗೆ ತಕ್ಷಣದ ಅಗತ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತಲೆದೋರಿತು. ವಿ.ಕೃ. ಗೋಕಾಕ್, ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗರು ನವೋದಯಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯದೇ ಸ್ವರೂಪವುಳ್ಳ ಮುಕ್ತ ಛಂದಸ್ಸಿನ ನವ್ಯಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅಸ್ತಿಭಾರ ಹಾಕಿದಾಗ ಅವರ ಜೊತೆಗಿದ್ದವರು ಬಹುಪಾಲುಮಂದಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯಬಲ್ಲವರಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆಯ ಉಪನ್ಯಾಸಕರೂ ಇದ್ದರು. ಬಿ.ಸಿ. ರಾಮಚಂದ್ರಶರ್ಮ, ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಎಚ್.ಎಂ. ಚೆನ್ನಯ್ಯ, ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್, ಕೆ.ವಿ. ತಿರುಮಲೇಶ್, ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್ ಮತ್ತು ಇತರರು ಈ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗುರ್ತಿಸಿಕೊಂಡರು. ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಟ್ಟ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ, ಪ್ರಜ್ಞಾ ಪ್ರವಾಹ, ಫ್ರಾಯ್ಡ್, ಯೂಂಗರ ವಿಚಾರಗಳು, ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ ಹಾಗೂ ಅಸಂಗತವಾದ ವಿಚಾರಗಳು ನಮಗೆ ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆ, ಕೃತಿಯ ಒಳರಚನೆ ಹಾಗೂ ಕೃತಿಯ ಬಾಹ್ಯಕಾರಣಗಳ ಕಡೆಗೆ ಆಲೋಚಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದು ನವ್ಯದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯಾಗಿತ್ತು.

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಆದ ಹೊಸ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳು ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ಕಾಲಿಟ್ಟವು. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಹೆಸರು. ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನವ್ಯವೆಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕರೆಯಲಾಗದಿದ್ದರೂ ಅವರ ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು, ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯದಂತಹ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನವ್ಯದ ನಾಟಕಗಳ ಸೂಚನೆಗಳು ಕಂಡು ಬಂದವು. ಜಡಭರತರ ಮೂಕಬಲಿ, ಕದಡಿದ ನೀರು, ನಾನೇ ಬಿಜ್ಜಳ, ಸತ್ತವರ ನೆರಳು ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಧಾರವಾಡದ ಭಾಷೆಯ ಕಸುವುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಸತ್ತವರ ನೆರಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ವೈಯುಕ್ತಿಕ ಜೀವನಕ್ಕೂ ಧರ್ಮಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ದೇವರ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ನಂಬಿಕೆ ಅಥವಾ ಸಂಶಯಗಳ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಉದ್ಧರಿಸಬೇಕಾದ ಧರ್ಮ ಅವನತೆಯೆಡೆಗೆ ಸಾಗುವ, ಮೆಟ್ಟಲಾಗಬಲ್ಲ ಸಂಘರ್ಷದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಾನೇ ಬಿಜ್ಜಳ ಹುಚ್ಚನಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ವಾಸ್ತವದ ಜಗತ್ತಿಗಿಂತ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಜಗತ್ತಿಗೇ ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ಅಸಹಾಯಕನೊಬ್ಬನ ಭ್ರಾಮಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತದೆ. ಬಿಜ್ಜಳನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ಆಘಾತದ ನಂತರ ಹುಚ್ಚನಾಗಿದ್ದು ಅವನನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಲು ಡಾಕ್ಟರರ ಸಲಹೆಯ ಮೇಲೆ ಅವನ ಸುತ್ತಲೂ ಬಿಜ್ಜಳನ ಅರಮನೆಯ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದೊಳಗೆ ನಾಟಕ ನಡೆಯುವ ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಪಿರಾಂಡೆಲೋನ 'ಹೆನ್ರಿ ದಿ ಫಿಫ್ತ್'ನಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದ್ದು ಹುಚ್ಚನ ಅಸಂಗತಲೋಕದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಪದರುಪದರಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ೧೯೬೦ರಲ್ಲಿ ಬಂದ ಗಿರೀಶ್‌ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಯಯಾತಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಪುರು ಅನೂಚಾನವಾಗಿ ನಡೆದು ಬಂದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನತನವೇನು, ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವೇನು ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಪ್ರತಿನಾಯಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಪಂಚಾಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯಲೊಲ್ಲ ಬದುಕು, ವಿಧಿಯ ಎದುರು ನಿಲ್ಲಲಾರದ ಅಸಹಾಯಕತೆ, ತ್ಯಾಗದ ಅತಿರೇಕತೆಯಿಂದ ತಂದುಕೊಂಡ ದುರಂತ ಎಲ್ಲದರ ಎದುರು ತಬ್ಬಿಬ್ಬಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಪುರು ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ಮಾತ್ರ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭೂತದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದು ತಾವು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ತೀರ್ಮಾನದಿಂದ ವರ್ತಮಾನದ ಕಡೆಗೆ ಚಲಿಸಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ತುಘಲಕ್ ಯಯಾತಿಗಿಂತ ವಿಭಿನ್ನ ನೆಲೆಯುಳ್ಳ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ದೈವವನ್ನು ಪಕ್ಕಕ್ಕಿರಿಸಿ ತಾನೇ ದೈವವಾಗಲು ಹೊರಟ ಮನುಷ್ಯನ

ದುರಂತವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾಮೂವಿನ ಕ್ಯಾಲಿಗುಲನ ಹಾಗೆ ತುಘಲಕ್ ಕೂಡ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ. ಹೊಸ ರಾಜ್ಯ ಕಟ್ಟುವ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿದವನು. ಇಡೀ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಬದಲಿಸಿ ಹೊಸದನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕನಸಿಗೂ ಹೊರಗಿನ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೂ ಇರುವ ಅಂತರ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಾರದೆ ಸೋಲುತ್ತಾನೆ. "ತುಘಲಕ್‌ನ ಮುಖ್ಯ ದುರಂತ ಆತ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಸತ್ಯದ ಅರಿವು ಪಡೆಯಲು ಯತ್ನಿಸಿ ಸೋಲುವುದರಲ್ಲಿದೆ. ಆತನ ಬದುಕು ತೀವ್ರವಾಗಿ, ಬದುಕುತ್ತಿರುವುದು ಸತ್ಯವಾಗಿ, 'ನಾ ಇದ್ದೇನೆ', 'ನಾನು ಜೀವಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ', 'ನಾನು ನಾನೇ ಆಗಿದ್ದೇನೆ' ಎಂಬುದರ ತಿಳಿವು ಅವನಿಗಿದೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ಇರುವಿನ ದುರಂತ ಅವನ ಕೊರಳಿಗೆ ಬಿದ್ದಿದೆ."[೯] ಗ್ರೀಕ್ ನಾಯಕರ ಮಾದರಿಯ ನಾಯಕನಾದ ತುಘಲಕ್ ಹಿಂಸೆಯ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವ, ತತ್ವ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಹತಾಶನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹಿಂದೂ ಮುಸ್ಲಿಂ ಪ್ರಜೆಗಳ ನಡುವೆ ಸಮತೋಲ ಸಾಧಿಸ ಬಯಸಿದ ತುಘಲಕ್‌ನನ್ನು ಇಬ್ಬರೂ ಸಂದೇಹದಿಂದ ನೋಡುವುದರ ಮೂಲಕ ತುಘಲಕ್‌ನ ಆದರ್ಶದ ಕನಸು ಕುಸಿದು ಅಸಂಗತಲೋಕವೊಂದು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ.

೧೯೭೧ರಲ್ಲಿ ಬಂದ ಹಯವದನ ತುಘಲಕ್ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು ಮಾನವನ ಮೂಲಭೂತ ಸಮಸ್ಯೆಯಾದ ಕಾಮವನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. 'ಬೇತಾಳ ಪಂಚವಿಂಶತಿಕಥೆ'ಯ ಆರನೆ ಕಥೆ ಹಾಗೂ ಥಾಮಸ್ ಮಾನ್‌ನ 'ದ ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ಡ್ ಹೆಡ್ಸ್' ಎಂಬ ನೀಳ್ಗತೆಯ ಆಧಾರಿತ ಕೃತಿ ಇದಾಗಿದ್ದು ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಗಂಡಿನ ಮೈ ಮುಖ್ಯವೊ ಅಥವಾ ತಲೆಯೋ ಅಥವಾ ಅವೆರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಹೆಚ್ಚು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಪೂರ್ಣಾಂಗನಲ್ಲ, ಪೂರ್ಣನಾಗುವುದಕ್ಕೆ ನಿರಂತರ ಹಂಬಲಿಕೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡವನು, ನಿರಂತರವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಹೋರಾಡಿ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಸೋಲುವವನಾಗಿದ್ದಾನೆ.

೧೯೬೪ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರ ತೇಜಸ್ವಿಯವರ 'ಯಮಳ ಪ್ರಶ್ನೆ' ಪ್ರಕಟವಾದ ಅಸಂಗತವಾದದ ಛಾಯೆಯುಳ್ಳ ನಾಟಕ. ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದ ಒಂದು ಬೇವಾರ್ಸಿ ಹೆಣ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳ ಸುತ್ತ ಹೆಣೆದ ನಾಟಕ, "ಸಾವು ಇಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಸಾವಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ರಹಸ್ಯತಮ ವಸ್ತುವಾಗಿಲ್ಲ. ಹೇಮಂತನ ಕೆಟ್ಟು ಹೋಗುವ ಮೋಟಾರು ಸೈಕಲ್ಲಿನಂತೆ ಈ ಹೆಣ ಕೂಡ ಸರಿಪಡಿಸಲಾಗದ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಒಂದು ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. ದಾರಿ ಹೋಕರು, ನೀರು ತುಂಬಿಕೊಂಡು ಬರುವ ಯುವತಿ, ಪೊಲೀಸ್ ಇವರೆಲ್ಲ ಈ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಬದುಕಿನ ಉದ್ದೇಶಗಳು, ಪ್ರಯೋಜನಗಳು, ಮೌಲ್ಯಗಳು, ಗುಣಧರ್ಮ ಇವೆಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ತಿಳಿಯದಷ್ಟು ತೊಡಕು ತೊಡಕಾಗಿವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ."[೧೦] ಹೇಮಂತ ಮತ್ತು ರಮೇಶರ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತದ ಹಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ತೆರೆದಿಡುವ, ಕೆಟ್ಟು ಹೋದ ಮೋಟಾರ್ ಸೈಕಲ್ ಹಾಗೂ ಬಿದ್ದ ಮನುಷ್ಯನ ಹೆಣದ ಮೂಲಕ ಬದುಕಿನ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಮುಂದಿಡುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹೆಣ ಕದಿಯುವುದು ತಪ್ಪಲ್ಲವೇ ಎಂಬ ರಮೇಶನ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ "ನಾವು ಇರೋದೆ ಸತ್ತವರ ಕೋಣೆಯಾಗಿರಬೇಕಾದರೆ ಇನ್ನು ತರೋದೆಲ್ಲಿಂದ ಬಂತು ಸ್ವಾಮಿ" ಎಂದು ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯ ಹಾಗೆ ಮಾತನಾಡುವ ತೋಟಿ ಸಾವಿಗೂ ಬದುಕಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಅರಿತವನಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಲಂಕೇಶರ 'ಟಿ. ಪ್ರಸನ್ನನ ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮ' ಸರಿ ಸುಮಾರು ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಕೃತಿ. ರೂಢಿಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸದ್ಗೃಹಸ್ಥನೇ ಅಲ್ಲದ ನಾಯಕ ಪ್ರಸನ್ನನನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಮಾತೇ ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕವಾದುದು. 'ನನ್ನ ತಂಗಿಗೊಂದು ಗಂಡು ಕೊಡಿ' ನಾಟಕದ ಜಗನ್ನಾಥ' ಆಪ್ತವಾಗಿ ಕಾಣದಿದ್ದ ತಂದೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಳಗೇ ದ್ವೇಷಿಸುವವನು. ಪೊಲೀಸರೊಂದಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗದಿದ್ದರೂ ಅವರನ್ನು ತನ್ನ ಶತ್ರುಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡವನು (ಸಂಸರ ಸಂಶಯ?) 'ಪೊಲೀಸರಿದ್ದಾರೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆ'ಯ ರುದ್ರಮೂರ್ತಿ, ತಾನು ಯಾವುದರಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಓಡುತ್ತಿರುವೆನೆಂಬುದರ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅರಿವಿಲ್ಲದ 'ಬಿರುಕು'ವಿನ ಬಸವರಾಜ - ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಈ ನಾಯಕರು ತಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣದ ವೈರಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡುವವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. "ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆಯ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತ ಬೆಳೆದು ಬರುವುದು, ಜೀವನಾನುಭವದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯ ಎದುರು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೆಲ್ಲ ಕರಗಿ ಹೋಗುವುದು, ಬುದ್ಧಿಯ ದುರ್ಬಲತೆಯನ್ನು ಬುದ್ಧಿಯಿಂದಲೇ ಎದುರಿಸುವುದು - ಇವು ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕ ಸ್ವರೂಪದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಾಗಿವೆಯೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ."[೧೧] 'ಕ್ರಾಂತಿ ಬಂತು ಕ್ರಾಂತಿ' ನಾಟಕದ ಪ್ರೊ. ಭಗವಾನ್, ದಿನಕರ, ಕಳ್ಳ ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಕನ್ನಡಿಗಳಂತಿದ್ದು ಪಾತ್ರಗಳ ವರ್ತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತತೆ ಇದ್ದರೂ ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಲಂಕೇಶರ 'ತೆರೆಗಳು' ಅಸಂಗತದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ನಾಟಕ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಮನೆಯ ಮೊದಲಿನ ನಾಯಕನನ್ನು ಕೊಂದು ತಾನೇ ಮನೆಯನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ವಿಚಾರಣೆಗೆಂದು ಬರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಹೆಸರು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಕಂಠಿ, ವಿಟ್ಟಿ ಮತ್ತು ಕಿಟ್ಟಿ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸುತ್ತ ಬಂದ ಈ ಮೂವರೂ ಕುಶಲ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾಡುವವರಂತೆ ಅವನ ಬಾಳಿನ ಎಲ್ಲ ರಹಸ್ಯ ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ತನಿಖೆ ನ್ಯಾಯಾಲಯದ ವಿಚಾರಣೆಯ ರೂಪ ತಳೆದು ವ್ಯಕ್ತಿ ನೇಣಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. "ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಭೂತಕಾಲದ ಅವಶೇಷಗಳೋ, ಪಾಪಕರ್ಮಗಳೋ ಅಥವಾ ಅವನ ಅಪರಾಧಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೋ - ಹೀಗೆ ಯಾವುದನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಬಲ್ಲ ಈ ಮೂವರು ಅಪರಿಚಿತರು ಅವನನ್ನು ಕ್ರೂರವಾಗಿ ಕಾಡುವ ಪರಿ ತಲ್ಲಣಗೊಳಿಸುವಂತಿದೆ. ಅವನ ಅಹವಾಲುಗಳಿಗೆ ಕಿವುಡಾಗಿ ಪ್ರಾಣಿಯೊಂದನ್ನೆಂಬಂತೆ ಬೇಟೆಯಾಡಿ ಕೊಲ್ಲುವ ಅವರ ಕ್ರೌರ್ಯ ಎಣೆಯಿಲ್ಲದ್ದು. ಸಂವಾದವು ಕಡಿದುಬಿದ್ದ ಕ್ರೂರ ಪರಿಸರದ ದುರಂತವನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮನ ಮುಟ್ಟಿಸುವ ಈ ನಾಟಕ, ಅಸಂಗತ ಮಾದರಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿಯೂ ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡಿದೆ."[೧೨]

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ಚಾಳೇಶ ಮತ್ತು ನಾರ್ಸಿಸಸ್ ಅಸಂಗತ ಮಾದರಿಯ ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕಗಳು. ಸಂಕೇತಮಯವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮ, ವ್ಯಂಗ್ಯ ಕಟಕಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳಾಗಿವೆ. ಅತ್ತ ವಾಸ್ತವವೂ ಅಲ್ಲದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸ್ವಪ್ನ ಸದೃಶ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ನಾರ್ಸಿಸಸ್ ಮತ್ತು ಚಾಳೇಶದ ಪಾತ್ರಗಳು ರೂಪು ತಳೆಯುತ್ತವೆ. ಚಾಳೇಶದ ಗೋವಿಂದ ಈ ಮೊದಲು ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ಸಾಲಗಾರರ ಕಾಟ ತಾಳಲಾರದೆ ಅವರಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಮತ್ತು ಚಹರೆ ಮರೆಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಪ್ಪು ಚಾಳೀಸುಕೊಂಡುಕೊಂಡು ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಚಾಳೀಸೇ ಅವನಿಗೆ ತನ್ನ ಬಡತನದ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡುವಲ್ಲಿ ರಕ್ಷಣೆ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಅವನ ನಟನಾಚಾತುರ್ಯವೂ ನೆರವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಮನೆ ಮಾಲೀಕನ ಬಾಡಿಗೆಯ ಉಪಟಳದಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಸುಳ್ಳಿನ ಕಂತೆಯನ್ನೇ ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮನೆಯ ಮಾಲೀಕ ವಾಸ್ತವದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಮಾತನಾಡಿದರೆ ಗೋವಿಂದಪ್ಪ ಸಾಂಕೇತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವ ರೀತಿ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಾಗದೆ ಅಸಂಗತತೆ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಬಾಡಿಗೆ ಕೊಡಲು ಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಮಾಲೀಕನ ಮನೆಯನ್ನೇ ಖರೀದಿಸುವ, ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಆತ್ಮ ಪ್ರಶಂಸೆಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ತಾಳಮೇಳವಿಲ್ಲದ ಜಗತ್ತನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಬಾಡಿಗೆಯ ಕಾಟದಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ತನ್ನ ಮಗನೊಬ್ಬ ಮಂತ್ರಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆಂದೂ, ಒಂದು ಗಂಟೆಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಬರುವನೆಂಬ ಸುಳ್ಳನ್ನೂ ಹೇಳಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಕಾಕತಾಳೀಯವಾಗಿ ಆತನ ಮಗನಾಗಿ ಶಂಕರ, ಸೊಸೆಯಾಗಿ ಸರಸು ಮತ್ತು ಡ್ರೈವರ್ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಆಗಮಿಸಿ ಹೊಸದೊಂದು ಜಾಲ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ 'ಗುಡ್‌ವುಮೆನ್ ಆಫ್ ಸೆಟ್ಸುಯಾನ'ನ ರೀತಿಯ ಸಂದರ್ಭ ಆತ್ಮರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಂದರೂ ಅದೇ ಅವನ ಜೀವ ತೆಗೆಯುವ ಉರುಳಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಗೋವಿಂದ ತಾನೇ ಹೆಣೆದ ಸುಳ್ಳಿನ ಬಲೆಯಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಅಸಂಗತ ಬದುಕಿನಿಂದ ವಾಸ್ತವದ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಮರಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಅಸಂಗತಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಮಾಡಿದ ಗೋವಿಂದ ತಾನೇ ಅದನ್ನು ಎದುರಿಸಲಾರದ ಅಸಹಾಯಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ, ದೃಢನಿಶ್ಚಯದಿಂದ ಅದನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವ ಹೋರಾಟವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ನಾರ್ಸಿಸಸ್ ಸ್ವಮೋಹಿ ಆತ್ಮಾರಾಧಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಶೋಚನೀಯ ಏಕಾಂತತೆಯನ್ನು, ಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ಅವನು ಸಂವಾದಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಕಳಕೊಂಡಿದ್ದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನ ಆತ್ಮಾರಾಧನೆಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ ಹಲವು ಹೆಣ್ಣುಗಳು ಬಲಿಯಾದರೂ ದೇವದಾಸಿಯಾದ ಜೋಗತಿ ದೈವಿಕತೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳ ಪ್ರಭಾವ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದೆ ಅವಳನ್ನು ಗುಂಡಿಟ್ಟು ಕೊಂದರೂ ಅವನ ಅವನತಿ ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಗ್ಧತೆ, ಬಾಲ್ಯದ ನೆನಪು, ದೈವಿಕತೆ ಸೆಳೆತವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ನಾಣಿ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಈಡಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಕಂಬಾರರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಋಷ್ಯಶೃಂಗ ಕೂಡಾ ಜಾನಪದೀಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಹಲವು ಅಸಂಗತ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಒಡಲಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡ ನಾಟಕ. ಗೌಡನನ್ನು ಕೊಂದು ಗೌಡನ ರೂಪದಲ್ಲೇ ಇರುವ ರಾಕ್ಷಸ ಹಾಗೂ ಗೌಡತಿಯರ ಅಸಹಜ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಜನಿಸಿದವನೇ ಬಾಳಗೊಂಡ. ಬರಗಾಲದಿಂದ ನೊಂದ ಇಡೀ ಊರು ಮಳೆಗಾಗಿ ಅವನ ಪ್ರತೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಕಮಲಿ ಮತ್ತು ಬಾಳಗೊಂಡನ ಸಂಯೋಗದಿಂದಲೇ ಆ ಊರಿಗೆ ಮಳೆ ಬರಬೇಕು. ಹೀಗಾಗಿ ಊರವರ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಉದ್ಧಾರಕನೂ ಹೌದು. "ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಪಾರಾಗಿ ಹೊಸ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕಾದರೆ ಇರುವ ಉಪಾಯಗಳು ಎರಡೇ ಎರಡು. ಉದ್ಧಾರಕನ ಸ್ಪರ್ಶದಿಂದ ಜೀವನ ಪುನರುಜ್ಜೀವಿತವಾಗಬೇಕು, ಇಲ್ಲವೆ ದೈವದಲ್ಲಿ ಅಚಲ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿದ್ದವರು ಬಲಿಯಾಗಬೇಕು. ಬಾಳಗೊಂಡ ಈ ಎರಡೂ ಬಗೆಯ

ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳಿಗೆ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ."[೧೫] ಅಸಹಜ ಸಂತಾನದಿಂದ ಜನಿಸಿದ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ದುರ್ಬಲತೆ ಅವನ ಹುಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದು ಅವನು ಅದನ್ನು ಮೀರಬೇಕಾಗಿದೆ. ಗೌಡನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರುವ ರಾಕ್ಷಸಗೌಡ ತಂದೆಯಾದರೂ ಪ್ರತಿನಾಯಕ. ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡಿ ಗೆಲ್ಲುವ ದುರಂತ ನಾಯಕನಾಗಿ ಬಾಳಗೊಂಡ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಾನೆ.

ಕರಾರುವಕ್ಕಾದ ಸಂಕೇತ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರು ಮುಖ್ಯರಾದವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಸಾಧಾರಣ ಯಶಸ್ಸಿ ಪಡೆದವರಲ್ಲಿ ಚಂಪಾ ಅಗ್ರಗಣ್ಯರು. ವ್ಯಕ್ತಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸಂಬಂಧ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಹುಡುಕಾಟ, ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಂವಾದದ ಅಭಾವ, ಕ್ರೌರ್ಯದಲ್ಲಿನ ಬದುಕು, ಸಂಬಂಧಗಳ ಗೊಂದಲ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ, ಸಂಕೇತದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿನ ನಿಖರತೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಟಿಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ, ಕೊಡೆಗಳು, ಅಪ್ಪ, ಗುರ್ತಿನವರು ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಿಖರತೆಯನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಬಹುದು. ಬದುಕಿನ ಅಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನೆ ಪ್ರಹಸನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಮಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದರಲ್ಲೆ ಒಟ್ಟು ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಕಟ್ಟಿಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಟಿಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ ಜಾನಪದ ಕತೆಯ ಆಶಯದಂತೆ ಈರುಳ್ಳಿಯ ಗರ್ಭದಿಂದ ಜನಿಸಿದ ಬುಡ್ಡಣ್ಣನಿಗೆ ಬದುಕು ಹಾಗೂ ಸಮಾಜದ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟವರು ಮುದುಕ ಮುದುಕಿ. ಅವನನ್ನು ಜನರ ಲೇವಡಿಯಿಂದ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಂತ್ರವಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟ ತಂತ್ರವೇ ಮುದುಕ, ಮುದುಕಿ, ಸ್ಕೂಲ್ ಮಾಸ್ತರರನ್ನು ಬಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ ಆ ಹುಡುಗನೂ ಅದಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅಸಂಗತವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ, ಅಸಂಗತತೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು, ಅಸಂಗತವಾಗಿಯೇ ಹುಡುಗ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕೊಡೆಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಸಂಗತ ತತ್ವ, ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯನ್ನೇ ಕುರಿತಾದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಯ ಮತ್ತು ಕ್ಷ ಎಂಬ ಎರಡೇ ಪಾತ್ರಗಳು ಇಲ್ಲಿದ್ದು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ತದ್ರೂಪಿಗಳ ಹಾಗೆ ಅವರ ವರ್ತನೆ. ಕ್ಷ, ಯನಿಗೆ ಹಾಕುವ ಪ್ರಶ್ನೆ 'ಅಬ್ಸರ್ಡ್ ಡ್ರಾಮಾ-ದಾಗೇನರ ಪಾರ್ಟ್ ಹಾಕಿರೇನು' ಅನ್ನುವಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆ ನಾಟಕದ ಮಿತಿಯೊಳಗೇ ಬರುವ ಅಬ್ಸರ್ಡ್ ಕಲ್ಪನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕೈತೋರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತು, ಹಾವಭಾವ, ಲೈಫ್ ಅಂದ್ರೇನು ಅನ್ನುವ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಭಾಷಿಕ ಪದಗಳು, ಅರ್ಥವಿವೇಚನೆ ಒಂದು ರೀತಿ ಇಡೀ ನಾಟಕವೇ ಜಗಳಾಟ, ಹುಡುಗಾಟ, ಕೇಂದ್ರವಿಲ್ಲದ ಕೇಂದ್ರದ ಕಡೆಗೆ ಚಲನೆಯಾಗಿ ಮುಗಿದು ಬಿಡುತ್ತದೆ. 'ಗುರ್ತಿನವರು' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಜೊತೆಗಿದ್ದರೂ ಪರಸ್ಪರರನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಲು ಒದ್ದಾಡುವ, ಕಳೆದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಇರುವ ಅಸಂಗತ ಪ್ರಪಂಚದ ಅಸಂಗತ ಮಾತುಕತೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಕೊನೆಗೆ ಯಾರ ಪರಿಚಯ ಯಾರಿಗೂ ಇಲ್ಲದೆ ನಾಟಕ ಮುಗಿದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. 'ಅಪ್ಪ' ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಬಸವರಾಜ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬೇರನ್ನು ವಂಶಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಹುಡುಕ ಹೊರಟವ. ದುಃಖಿ, ಏಕಾಕಿ, ಅನಾಥಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಬಳಲುವ ಅವನು ತಂದೆಯನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಕೊನೆಗೇ 'ನಮ್ಮ ಅಪ್ಪ ನಾನು' ಎನ್ನುವ ಸತ್ಯವನ್ನು ಶೋಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ವೇಶ್ಯೆಯೊಬ್ಬಳ ಮಗನಾದ ಅವನ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು, ಅವನ ತಾಯಿ ಕೊಡುವ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಉತ್ತರಗಳು ಅಸಂಗತವಾದ ಲೋಕವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತವೆ. "ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿನ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಯುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ, ಎಲ್ಲಿಂದಲೋ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಎಲ್ಲೋ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ, ನಾಟಕಕಾರ ತಮ್ಮನ್ನು ಎತ್ತ ಒಯ್ಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದ ಗುರಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಮುಟ್ಟುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ಸಂದೇಹವೂ ಇವರ ಮುಂದೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ."[೧೬]

ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ನ. ರತ್ನರ 'ಗೋಡೆ ಬೇಕೆ ಗೋಡೆ', 'ಎಲ್ಲಿಗೆ', 'ಬೊಂತೆ' ನಾಟಕಗಳೂ ಸಹ ಮುಖ್ಯವಾದವು. ಮಾರಲಾಗದ ಗೋಡೆ ಅದೂ ಗಾಜಿನ ಗೋಡೆಯನ್ನು ಮಾರುವ ಕ್ರಿಯೆ ಇಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದೆ. ಒಂದೇ ಕಡೆ ಇರಬೇಕಾದ ಗೋಡೆ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗೂ ಮನುಷ್ಯರೊಂದಿಗೆ ಚಲಿಸುತ್ತಿದೆ. ಜನರನ್ನು ಅದು ಕಾಯದೆ ಜನರೇ ಅದನ್ನು ಕಾಯಬೇಕಾದ ಅಸಂಗತ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಿಲ್ಲಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಅಂತರಂಗದ ಪಾರದರ್ಶಕತೆಯನ್ನು ಈ ಗಾಜಿನ ಗೋಡೆ ಸಂಕೇತಿಸುವಂತಿದೆ. ಮನಸ್ಸಿನ ಅಕರಾಳ, ವಿಕರಾಳ ಮುಖಗಳನ್ನು ಯಾರಿಗೂ ತೋರಿಸುವುದು ನಮಗೆ ಬೇಡವಾಗಿದೆ. ಹೊರಗಿನ ಮೂಲಕ ಒಳಗನ್ನು ಕಾಣಿಸಬಲ್ಲ ಇಂತಹ ಗಾಜಿನ ಗೋಡೆ ಮನುಷ್ಯರಿಂದ ಬಹಳವೇ ದೂರ ನಿಲ್ಲಬೇಕಿದೆ. ಮಳೆ, ಗಾಳಿಯಿಂದ ಈ ಗೋಡೆ ರಕ್ಷಣೆ ಒದಗಿಸಿದರೂ ಜನರ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ರಕ್ಷಣೆ ಒದಗಿಸಲಾರದು. ಅದರಿಂದಲೇ ಈ ಗೋಡೆಯನ್ನು ಒಬ್ಬ ಇನ್ನೊಬ್ಬನೊಂದಿಗೆ ಕೂಡಿ 'ಗೋಡೆ ಬೇಕೆ ಗೋಡೆ! ಗೋಡೆ... ಗರಮಾ ಗರಂ ಗೋಡೆ' ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಅಸಂಗತವಾಗಿ ಕೂಗಿ ಮಾರಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ.

'ಬೊಂತೆ'ಯೂ ಕೂಡ ಇಂತಹದೇ ಒಂದು ಅಸಂಗತ ಪ್ರಯತ್ನ. ಗಂಡ ಹೆಂಡತಿ ಮಗುವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಗಂಡ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಸಂತೈಸಲೆಂದು ಸತ್ತ ಮಗುವಿನ ಮೈಯೊಳಗೆ ಹುಲ್ಲನ್ನು ತುಂಬಿಸಿ ಚಮ್ಮಾರನೊಬ್ಬನ ಕೈಯಿಂದ ಬೊಂತೆಯನ್ನು

ಮಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸತ್ತ ಮಗುವಿನ ಹುಟ್ಟುಹಬ್ಬವನ್ನು ಸ್ನೇಹಿತರ ಮುಂದೆ ಆಚರಿಸಿ ಮಗು ಬದುಕಿದೆ ಎಂಬಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಉಡುಗೊರೆ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ದೊಡ್ಡವರೆಲ್ಲ ಚಿಕ್ಕಮಕ್ಕಳಂತೆ ಆಟವಾಡುತ್ತಾರೆ. ಪ್ಲಾಸ್ಟಿಕ್ ಕೋಳಿಯಿಂದ ಮೊಟ್ಟೆಯಿಡಿಸುವ ಆಟವನ್ನು ದೊಡ್ಡವರು ತಾವೇ ಮಕ್ಕಳಂತೆ ಆಡಲಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಸಹನೀಯವಾದ ಬದುಕನ್ನು ಸಹನೀಯವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ಇಲ್ಲಿದೆ. "ಎಲ್ಲ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ನ. ರತ್ನರವರ ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿದ್ದು ವಾಸ್ತವ ಲೋಕದ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಗಳಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿನ ಕ್ರಿಯಾ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದ ಅರ್ಥವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ನಂಬಲರ್ಹತೆ ಅಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ."[೧೫]

ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಕುಸನೂರರ ಒಟ್ಟು ಎಂಟು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಿದ್ದು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅವಶ್ಯಕವಾದ ಎಲ್ಲಾ ಪರಿಕರಗಳು ಅಲ್ಲಿವೆ. "ಮಾತಾಡುವಾಗ ತಲೆಯ ಮೇಲಿನ ಮುಗಿಲನ್ನು ತೆಗೆದು ಕಿಸೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು, ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಅಭಿಷೇಕ ಮಾಡಿಸಿಕೊಂಡು ತಾನು ಮಹಾರಾಜನೆಂದು ಮೆರೆಯುವ ಹುಚ್ಚು, ಸೂರ್ಯಾಸ್ತಕ್ಕೆ ಹೊರಟು ಸೂರ್ಯೋದಯದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಹಿಡಿಮುತ್ತು ತಂದು ಉಗುಳುವ ರಾಜಹಂಸ, ಸತ್ತು ಹೋಗಿದ್ದರೂ ಹೊಗೆಯ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಇದ್ದವರೊಡನೆ ಮಾತನಾಡುವ ಮುದುಕ, ಕಲ್ಪನಾ ರಮ್ಯವಾದ ಮಕ್ಕಳ ಹಾಡುಕತೆಗಳು - ಇಂಥ ರೂಪಕಗಳ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಕುಸನೂರರು ಅಮೂರ್ತವಾದದ್ದನ್ನು ಮೂರ್ತವಾಗಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ."[೧೬] ಕುಸನೂರರ 'ವಿದೂಷಕ' ಎನ್ನುವ ನಾಟಕ ಭಾರತೀಕರಿಸಿದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದಂತೆ 'ವೇಟಿಂಗ್ ಫಾರ್ ಗೋಡೊ' ನಾಟಕದ ನಕಲಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಭೂಮಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತನಾಮಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆರು ಪಾತ್ರಗಳು ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಬಂದರೆ ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳು ವೇದಿಕೆಯ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ. ಕ್ರೂರನ ಬರವಿಗಾಗಿ ಮೂವರು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಮುದುಕನೊಬ್ಬ ವ್ಹೀಲ್‌ಚೇರ್ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು ರಕ್ತ ಕಾರಿ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಮಗಳು ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಸಾವಿಗೆ ಕಾರಣರಾರು ಎಂಬುದನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಕೊನೆಗೆ ವಿದೂಷಕನನ್ನೇ ತನ್ನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತೀರಾ ಎಂದು ಕೇಳುವುದು ಅಸಂಗತವಾಗಿದೆ. ಕ್ರೂರನ ಬರವಿಗಾಗಿ ಕಾದು ಕೂತವರನ್ನು ವಿದೂಷಕ ಬಂದು ನೋಡಿದಾಗ ಅವರೂ ಮಾಯವಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದ ಟೊಪ್ಪಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಕ್ರೂರ ಬಂದಿದ್ದ ಎಂದು ಬರೆದಿರಲಾಗುತ್ತದೆ. ವಿದೂಷಕ ಆ ಟೊಪ್ಪಿಗೆಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡಾಗ ಕ್ರೂರವಾಗಿ ಕಿರುಚಿ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಾವು ನಿಶ್ಚಿತ. ಆದರೆ ಅದು ಯಾವಾಗ ಬರುತ್ತದೆ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ. ಸಾವಿನ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಸತ್ಯ ವಿದೂಷಕನಿಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ. ಅದನ್ನು ಮರೆಯುವ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ವಿದೂಷಕ ತಾನೂ ನಕ್ಕು, ಇತರರನ್ನೂ ನಗಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅಸಂಗತ ಮರೆಯಲೋಸುಗವೇ ಅಸಂಗತ ಹಾಸ್ಯದಿಂದ ಮರೆಮಾಚುವ ವಿದೂಷಕನನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕನೊಬ್ಬನ ಅಸಂಗತ ವರ್ತನೆಗಳು ಸೂಕ್ತವೇ, ವಿದೂಷಕನ ಬದಲಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಪಾತ್ರವೊಂದರ ಬಳಕೆ ಸೂಕ್ತವಾಗಿತ್ತಲ್ಲವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ತಲೆದೋರುತ್ತವೆ.

೧೯೭೭ರಲ್ಲಿ ಬಂದ ಚದುರಂಗರ ಇಲಿಬೋನು ಒಂದು ಮಹತ್ವವಾದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೂರೇ ಪಾತ್ರಗಳಿದ್ದು ಎಲ್ಲರೂ ಅನಾಮಧೇಯರು. ಏರುವವ, ಅಗೆಯುವವನು ಮಧ್ಯೆ ಹೆಣ್ಣು ಪಾತ್ರವಿದ್ದು ಇವರು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪ್ರದೇಶ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವವರಲ್ಲ. ಏರುವವನು ಆಧ್ಯಾತ್ಮದತ್ತ ತುಡಿಯುವ ಚೇತನವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸಿದರೆ ಅಗೆಯುವವನು ಬದುಕಿನ ನಿಗೂಢಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಚೇತನವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಾನೆ. ಇವೆರಡರ ಮಧ್ಯದ ಐಹಿಕ ಬದುಕನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವವಳಾಗಿ ಹೆಣ್ಣು ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಏಣಿಯನ್ನು ಏರುವವನಿಗೆ ಏರುವಲ್ಲಿನ ಅಡೆತಡೆಗಳು ಅಗೆಯುವವನಿಗೆ ಮಳೆ ಬಂದು ಗುಂಡಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಸರು ತುಂಬುವುದರಿಂದ ಆಗುವ ಅಡೆತಡೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಇಬ್ಬರ ಆಸೆಗಳು ಈಡೇರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೆಣ್ಣಿನ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಇಬ್ಬರದೂ ನಿರಂತರ ಪ್ರಯತ್ನ. ಇಲಿಬೋನನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವ ಹೆಣ್ಣಿಂದ ದೂರವಿರಲು ನಿರಂತರ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕೊನೆಗೂ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆ ಅವಳ ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ಅವಳ ಅಧಿಕಾರ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಹೆಣ್ಣು ಅವರಿಬ್ಬರಿಗೆ ಏರುವ ಮತ್ತು ಅಗೆಯುವ ಪಲಾಯನದಿಂದ ಹೊರತಂದು ಲೌಕಿಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳನ್ನು ಕಲಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗೆ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಇಲಿಬೋನನ್ನು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. "ಇಲಿ, ಇಲಿಬೋನು, ಇರುವೆಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದು, ಕಾಲು ಉಳುಕುವುದು, ಸ್ವಾಮಿಗಳ ಹತ್ತಿರ ಮಂತ್ರ ಹಾಕಿಸಲು ಹೋಗುವುದು, ಅಗೆದ ಗುಂಡಿ, ಮುರಿದ ಏಣಿ, ಮುರಿದ ಗುದ್ದಲಿ, ತೂತು ಬಿಂದಿಗೆ, ನಡೆಯದ ಕೈ ಗಡಿಯಾರ, ಕೋಡು ಬಳೆ, ಲಿಂಗ ಧಾನ್ಯ, ಅಡಿಗೆಗೆ ಸೌದೆ ಆರಿಸಲು ಹೋಗುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಹಲವಾರು ಸಂಕೇತಗಳ

ಮೂಲಕ ನಾಟಕಕಾರರು ಅಸಂಗತ ಸಂದರ್ಭವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಈ ಸಂಕೇತಗಳ ಮೂಲಕ ಏನನ್ನು ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆಯೋ ಅದು ಅನುಭವವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ದೊಡ್ಡ ಕೊರತೆ."[೧೭]

೧೯೭೪ರಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಸುಮತೀಂದ್ರನಾಡಿಗರ 'ಬೊಕ್ಕ ತಲೆಯ ನರ್ತಕಿ' ಯೂಜೀನ್ ಅಯೆನೆಸ್ಕೋನ 'ಬಾಲ್ಡ್ ಪ್ರಿಮಾದೊನ್ನಾ'ವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ನಾಟಕ. ನಾಗರಾಜ್ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮತಿ ನಾಗರಾಜ್, ಮಾಲತಿ ಮತ್ತು ಮಾಧವ, ಕ್ಯಾಪ್ಟನ್ ಮತ್ತು ಮುನಿಯಮ್ಮ ಆರು ಪಾತ್ರಗಳಿದ್ದು ಒಬ್ಬರು ಮತ್ತೊಬ್ಬರನ್ನು ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಇದ್ದರೂ ಗುರ್ತಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಾ ಅಪರಿಚಿತರು. ಯಾರಿಗೂ ಯಾವುದರ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲ, ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು, ಎಲ್ಲವೂ ಅಸಂಗತವೆನ್ನುವಂತೆ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ. "ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು, ಸಂದರ್ಭಗಳು, ಸಂಗತಿಗಳು ನಮ್ಮವು; ನಮ್ಮ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾದವು, ಜಗದ್ವಿಖ್ಯಾತವಾಗಿರುವ ಮೂಲ ನಾಟಕ ಒಂದು Anti play. ಇದು ಅಂಗೀಕೃತ ವಿಚಾರಗಳ ಹಾಗೂ ಘೋಷಣೆಗಳ ಮೂರ್ತರೂಪವೇ ಆಗಿರುವ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸಣ್ಣ ಬೂರ್ಜ್ವಾಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಟ ಟೀಕೆ. ಈ ಆಂತರಿಕ ಅಂಶ 'ಬಕ್ಕ ತಲೆಯ ನರ್ತಕಿ'ಯಲ್ಲೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿದೆ."[೧೮]

ಈ ಮೇಲಿನ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಅಸಂಗತ ರಂಗನಾಟಕಗಳು ಅಗತ್ಯವಾಗದೆ ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬಂದವು. ಬಹುತೇಕ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಕಲಿತ ವರ್ಗವೊಂದು ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣು ತೆರೆದವು. ಓದುಗರು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಿ ಬಿಡಲಿ ರಂಗಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಸವಾಲನ್ನು ಓದುಗರಿಗೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಒಡ್ಡಿದ ರೀತಿಯನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಮೂಲಕವೇ ಬ್ರೆಕ್ಟ್, ಕಾಮೂ ಬೆಕೆಟ್, ಅಯನೆಸ್ಕೋ, ಪಿರಾಂಡಲೋ, ಸಾರ್ತ್ಯ ಮತ್ತು ಇತರ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ನಾಟಕಕಾರರು ಅನುವಾದಗಳ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬಂದರು. ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ಸವಾಲಾಗಿಯೇ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಪರಿಣಮಿಸಿದರೂ ಕಲಾಪ್ರಕಾರದ ಮೇಲೆ ಹಿಡಿತವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಕಡಿಮೆ ಖರ್ಚಿನ, ನಟವರ್ಗ ಚಿಕ್ಕದಾಗಿರುವ, ನಟರಿಗೆ ಸವಾಲನ್ನೊಡ್ಡುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಬಂದವು. "ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಯೋಗವಾದದ್ದು ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯಷ್ಟೇ. ಅದೂ ಅಸಂಗತತೆಯ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲೆಂದು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳಾಗಿರಲಿಲ್ಲ - ಬದಲಾಗಿ ಕೆಲವು ನಿರ್ದೇಶಕರ ಕುತೂಹಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಿಗೆ ಆಹ್ವಾನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆ ನಾಟಕಗಳು ಕಂಡು ಬಂದುದರಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಾದವು. ಏನಿದ್ದರೂ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ದಿಗ್ದರ್ಶಕನಿಗೆ ಅದ್ಭುತ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಅನುಭವಿಸುವ ಅವಕಾಶ ಇರುತ್ತದೆ."[೧೯] ನಮ್ಮ ಯಾವ ನಾಟಕಗಳೂ ಶುದ್ಧ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಸಂಗತತೆ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಬಹಳಷ್ಟು ಕಡೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅರ್ಥವಾಗದಿದ್ದರೂ ಕುತೂಹಲಕ್ಕಾಗಿ ನೋಡುವ ಸಂದರ್ಭಗಳಿದ್ದವು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಸೋಲು ಗೆಲುವುಗಳೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಮುಂದಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಆಯಿತು. ಇದರಿಂದ ಮುಂದಿನ ಎಪಿಕ್ ಮಾದರಿಯ ರಂಗಕೃತಿಗಳು ಇನ್ನಷ್ಟು ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಮೈತಾಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಬಂಧದ ಮೂಲಕ ಪುರಾಣ, ಜಾನಪದ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ನೋಡಲಾಗಿದೆ. ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಒಂದೇ ನಾಣ್ಯದ ಎರಡು ಮುಖಗಳನ್ನಾಗಿ ನೋಡಲಾಗಿದ್ದು ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ವರ್ತನೆಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಅವಲಂಬಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಒಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮತ್ತೊಂದು ಇರದು. ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಎನಿಸಿದರೂ, ಮನಸ್ಸು ನಾಯಕ - ದೇಹ ಅಧೀನ ಎನಿಸಿದರೂ, ಮನಸ್ಸು ದೇಹವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವಂತೆ ದೇಹ ಮನಸ್ಸನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ "ತಲೆ, ಹೊಟ್ಟೆ, ಕೈಕಾಲುಗಳು, ಹೃದಯ, ಶ್ವಾಸಕೋಶ, ಮಿದುಳು, ಮೂಳೆ, ರಕ್ತ ಮಾಂಸ ಮುಂತಾದವೆಲ್ಲ ಸೇರಿ ಆದ ವಸ್ತುವೇ ಈ ದೇಹ. ನೋಡಲು, ಮುಟ್ಟಲು ಸಿಗುವ ಮೈಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟ."[೨೦] ಆದರೆ ಸ್ಪರ್ಶದ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಸಿಗದ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟ. "ವ್ಯಕ್ತಿಯ ರಚನಾತ್ಮಕ ಭಾಗ ದೇಹವಾದರೆ, ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಭಾಗವೇ ಮನಸ್ಸು. ಅಂದರೆ ಆಲೋಚನೆ, ಬುದ್ಧಿ, ಭಾವನೆ, ಸಂವೇದನೆ, ಅನಿಸಿಕೆ, ಅನುಭವಗಳು ಮನಸ್ಸಿನ ವಿವಿಧ ಕ್ರಿಯೆಗಳು. ಶರೀರದ ಅಸಂಖ್ಯ ಜೀವಕೋಶಗಳ ನಿರಂತರ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವ, ಒಂದು ಗುರಿಯನ್ನು ತೋರುವ ಚೇತನವೇ ಮನಸ್ಸು."[೨೧] ಹೀಗಾಗಿ ಮೈ ಮನಸ್ಸುಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಅವಲಂಬಿತ. ಒಂದರಲ್ಲಿ ಆದ ಬದಲಾವಣೆ ತಕ್ಷಣವೇ ಇನ್ನೊಂದರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ 'ಮೈ - ಮನಸ್ಸುಗಳ' ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅವುಗಳ ಯಥಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಲಾಗಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ, ತನ್ನತನದ ಬಗ್ಗೆ ಸದಾಕಾಲ ತನ್ನನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೊರಟ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಯೊಬ್ಬನ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಅವನ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗಿರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಆಲೋಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನು ಉಳ್ಳ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ನಾಯಕರ ಆಲೋಚನಾ ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಅವರ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಗಳ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಫ್ರೆಂಚ್ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ ನೀಶೆ ೧೮೮೩ರಲ್ಲಿ ಝುರತುಷ್ಟ್ರವಾಣಿ (Thus spoke zaratushtra) ಎಂಬ ಗ್ರಂಥ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ. ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅವನು ದೇವರು ಸತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ. ಈ ವಾದ ಬಹುಜನ ಯುರೋಪಿಯನ್ನರದೂ ಆಗಿತ್ತು. ಅದುವರೆಗೂ ದೇವರು ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿದ್ದು ಅವನ ಸುತ್ತಲೂ ಮಾನವನ ದಿನನಿತ್ಯ ನಂಬುಗೆ, ವ್ಯವಹಾರಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ದೇವರ ಸ್ಥಾನ ಪಲ್ಲಟಗೊಂಡಾಗ, ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ನಂಬುಗೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡಾಗ, ಅವನು ಅನಿಶ್ಚಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬದುಕಲಾರಂಭಿಸಿದ. ಬದುಕು ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತವಾಗತೊಡಗಿತು. ಈ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತ ಬದುಕು ಅಸಂಗತವೆನಿಸತೊಡಗಿತು. ದೇವರಿಲ್ಲದ ಮಾನವ ಪರಕೀಯತೆಯ, ಏಕಾಕಿತನದ, ಯಾವುದನ್ನೂ ನಿರ್ಧರಿಸಲಾರದ, ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕಾಗಿ ಹೋರಾಟ ನಡೆಸುವ ಬಂಡುಕೋರನಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ. ಈ ಅಸಂಗತವಾದದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಕೃತಿಗಳು ತರ್ಕರಾಹಿತ್ಯವಾಗಿದ್ದವು. "ಆತನಿಗೆ ನಿರಾಶೆ ಮತ್ತು ಜಿಗುಪ್ಸೆಯನ್ನು ತರಿಸುವಂಥದ್ದಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆತ ಅವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತ್ಯಜಿಸಿ ಅಥವಾ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿ, ದೇವರಲ್ಲದ ಇನ್ನಾವುದೋ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಒಂದು ಆಶ್ರಯಕ್ಕಾಗಿ ಅರಸುತ್ತಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮನುಷ್ಯನು ಕಾಲವನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ಎದುರಿಸಿ, ಗೊಡೋನ ಬರವಿಗಾಗಿ ಕಾಯುವುದನ್ನು ಬೆಕೆಟ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಸಾವಿನವರೆಗೆ ಕಾಯುವುದನ್ನು ಗಿಲ್ಬರ್ಟ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಸಾವಿನಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಅಥವಾ ಅದರ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡೇಳುವುದನ್ನು ಆಯನೆಸ್ಕೋನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ; ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬ ಕನ್ನಡಿ ಕೋಣೆಯಂತಿರುವ ಭ್ರಮೆಯ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಕೊಂಡು ಪರಿತಪಿಸುವುದು ಜಿನೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ,..... ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ.[೨೨]

ನಮ್ಮ ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದ ಜನರ ಮನಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ ಎಂತಹದೇ ನಿರಾಶೆಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಿದ್ದರೂ, ದಿನದಿನವೂ ನೈತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮಟ್ಟ ಕುಸಿಯುತ್ತಿದ್ದರೂ ದೇವರ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಎಂತಹ ನಾಸ್ತಿಕನಾದರೂ ತನ್ನ ಕೊನೆಯ ಗಳಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಪತ್ತಿನ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ದೇವರನ್ನು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಐರೋಪ್ಯರಲ್ಲಿ ದೇವರ ಮೇಲಿನ ನಂಬಿಕೆ ಕುಸಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ದೇವರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಸ್ಥಿರವಾಗಿದ್ದಾಗಲೇ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ದೇವರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ, ಭ್ರಷ್ಟಚಾರ, ಜಾತಿ ಸಮಸ್ಯೆ, ಬಡತನ, ಲೈಂಗಿಗ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಅಸಂಗತತೆಗೆ ಅರ್ಥ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. "ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಬರಲಿಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನೆಂದು ಕೇಳಬಹುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು. ಕನ್ನಡದ ಕೆಲವು ಲೇಖಕರು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುಕರಣೆಗಾಗಿ ಇಲ್ಲವೆ ಫ್ಯಾಷನ್‌ಗಾಗಿ ಬರೆಯ ಹತ್ತಿದರು. ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ವಿವರಿಸಬಹುದಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಸಹಿತ ವಿವರಿಸಲಾಗದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೊ ಏನೊ ಎನ್ನುವಂತೆ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ, ಅಸಂಗತವಾಗಿ ಕಾಣುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುವ ತಂತ್ರವನ್ನು ಕಲಿತುಕೊಂಡರು. ಇಂಥ ಕೈಚಳಕದ ಸಹಾಯದಿಂದ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡುತ್ತ ಕೆಲವು ಸುಂದರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ."[೨೩]

ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ವಸ್ತು, ತಂತ್ರ, ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಯನ್ನು ಮುರಿಯುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದವು. ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೇ ಇಲ್ಲದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಾದಾತ್ಮತೆಯನ್ನು ಪಡೆವ ಓದುಗನನ್ನು ಬೆಚ್ಚಿ ಬೀಳಿಸುವ, ತಬ್ಬಿಬ್ಬಾಗಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದವು. ಯೋಚನೆ ಮಾಡಲು ಹಚ್ಚಿದವು. ಅಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಎಚ್ಚರದಿಂದಿರುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಹೊಸದಾದ ಕಲಿತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗವೊಂದನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿತು. "ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನ ಅಂತರಾಳಕ್ಕಿಳಿದಾಗ ಅನುಭವಿಸುವ ಕನಸುಗಳು, ಫ್ಯಾಂಟಸಿಗಳು ಮತ್ತು ಭಯಗಳು ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜೀವನ ದರ್ಶನವು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಖಾಸಗಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸುತ್ತಲಿನ ಸಮಾಜದೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳದ ಈ ದರ್ಶನದ ಖಾಸಗಿತನವೇ ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು."[೨೪]

ಅಡಿ ಟಿಪ್ಪಣಿ :

೧. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೩೩೦
೨. ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ನಾಯ್ಕರ : ಕನ್ನಡ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಗುಲ್ಬರ್ಗಾ ವಿ.ವಿ., ಪು. ೭
೩. ಪ್ರೊ. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ : ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿದ್ಯಾವರ್ಧಕ ಸಂಘ, ಧಾರವಾಡ, ಪು. ೧೬-೧೭
೪. ಓ.ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ : ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆ, ಪರಿಸರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾಶನ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ಪು. ೧೭
೫. ಎಂ.ಎಸ್. ರೂಪರಾಜ್ : ಕ್ಯಾಲಿಗುಲ, ರೂಪರಾಜ್ ಪಬ್ಲಿಕೇಷನ್ಸ್, ಮೈಸೂರು, ಪು. ೫೬
೬. ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ರಾಯ್ಕರ : ಕನ್ನಡ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು, ಗು.ವಿ.ವಿ., ಪು. ೩
೭. ಕೆ.ಎಚ್. ಶ್ರೀನಿವಾಸ (ಅನುವಾದ) : ಕೀನ್ (ಜೀನ್ ಪಾಲ್ ಸಾರ್ತ್ರ್), ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. vii
೮. ಸುಮತೀಂದ್ರ ನಾಡಿಗ : ಬೊಕ್ಕತಲೆಯ ನರ್ತಕಿ, ಮುನ್ನುಡಿ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೫-೬
೯. ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್ : ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನವ್ಯತೆ, ಬಹುರೂಪಿ, ಪ್ರೊ. ಬಿ.ಸಿ. ಸನ್ಮಾನ ಗ್ರಂಥ, ಪು. ೨೩೬
೧೦. ಪ್ರೊ. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ : ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು, ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ಪು. ೨೯-೩೦
೧೧. ಪ್ರೊ. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ : ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು, ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ಪು. ೩೧
೧೨. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೩೩೫
೧೩. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ (ಮುನ್ನುಡಿ) : ಋಷ್ಯಶೃಂಗ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಪು. ೧೭
೧೪. ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ (ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಯ ನಾಟಕಗಳು) : ಚಂಪಾ ನಾಟಕಗಳು, ಸಂಕ್ರಮಣ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೧೦೧
೧೫. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೩೪೭
೧೬. ಪ್ರೊ. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ : ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿದ್ಯಾವರ್ಧಕ ಸಂಘ, ಪು. ೪೧
೧೭. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೩೫೦
೧೮. ಎಸ್. ದಿವಾಕರ್ (ಮುನ್ನುಡಿ) : ಬೊಕ್ಕ ತಲೆಯ ರಾಜನರ್ತಕಿ, ಸುಮತೀಂದ್ರ ನಾಡಿಗ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೧೪
೧೯. ಬಿ.ಆರ್. ನಾಗೇಶ್ : ರಂಗಧ್ವನಿ, ಧ್ವನಿ (ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕ ತಂಡ), ಮುಂಬಯಿ, ಪು. ೩೨
೨೦. ಡಾ. ಸಿ.ಆರ್. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್ : ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ಅಸ್ವಸ್ಥತೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಾನಸಿಕ ಆರೋಗ್ಯ ಮತ್ತು ನರವಿಜ್ಞಾನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಪು. ೧೦೦
೨೧. ಡಾ. ಸಿ.ಆರ್. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್ : ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ಅಸ್ವಸ್ಥತೆ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಾನಸಿಕ ಆರೋಗ್ಯ ಮತ್ತು ನರವಿಜ್ಞಾನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಪು. ೧೦೦
೨೨. ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ನಾಯ್ಕರ : ಕನ್ನಡ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಗುಲಬರ್ಗ ವಿ.ವಿ., ಪು. ೭-೮
೨೩. ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ನಾಯ್ಕರ : ಕನ್ನಡ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು, ಗು.ವಿ.ವಿ., ಪು. ೯
೨೪. ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ನಾಯ್ಕರ : ಕನ್ನಡ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು, ಗು.ವಿ.ವಿ., ಪು. ೯

* * *

ಪುರಾಣ

ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಬಂಧ

೧. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಬಂಧ

೨. ಕಂಬಾರರ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಬಂಧ

ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಬಂಧ

ಪುರಾಣ ಎನ್ನುವ ಪದವನ್ನು ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಗಿದ್ದು ಪುರಾಣವೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲೇ ಇರುವ, ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಜರಿಂದ ಬೆಳೆದು ನಮಗೆ ಬಳುವಳಿಯಾಗಿ ಬಂದ ಹಳೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಗಳು. ಅವು ಸಂಪೂರ್ಣ ನಶಿಸಿ ಹೋದ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲೂ ಇಲ್ಲದ, ಸಂಪೂರ್ಣ ಹೊಸ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯಲೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಇತಿಹಾಸ ಪೂರ್ವದ ಆದರೆ ಇತಿಹಾಸವಲ್ಲದ ನಮ್ಮದೇ ಸಮುದಾಯಿಕ ನೆನಪುಗಳು. "ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳು ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆದಿಮ ಸ್ಥಿತಿಯ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಗಳು. ಜಗತ್ತಿನ ಸೃಷ್ಟಿಲಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಸಾವು ಮರುಹುಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ, ಪರಂಪರಾನುಗತವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳ ವಿವರಣೆಯಂತೆ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇತಿಹಾಸ ಪೂರ್ವಕಾಲದ ಸಮುದಾಯಿಕ ನೆನಪುಗಳು ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳಾಗಿ ಘನೀಭವಿಸಿವೆ. ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಮೌಲ್ಯ, ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಮೂಲಪ್ರತಿ (archetype)ಯನ್ನು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು."[೧]

ಪುರಾಣವೆಂದರೆ ಹಳೆಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಉಳಿದು ಬಂದು ಪಾವಿತ್ರ್ಯತೆಯ ಸಂಕೇತಗಳು ಎನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿದೆ. 'ವೇದ, ಶಾಸ್ತ್ರ, ಪುರಾಣಗಳು' ಎಂದು ಒಟ್ಟಾಗಿ ವೇದ, ಶಾಸ್ತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಪುರಾಣವನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸಿ ಮಾತನಾಡುವ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತಗೊಂಡಿದೆ. "ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಯಾವುದು ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವುದೋ ಅದು ಪುರಾಣ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಥೆ, ಹಳೆಯ ಕಥನ ಎಂಬ ಅರ್ಥಗಳೂ ಇದಕ್ಕೆ ಇವೆ. ವೇದಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿರುವ ಹಲವಾರು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕಥೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದು ಪುರಾಣಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಪುರಾಣಗಳು ಭಾರತೀಯರ ಪವಿತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು. ಧಾರ್ಮಿಕ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವೇದಗಳ ಅನಂತರ ಅವುಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿದೆ. ಇವನ್ನು ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಶ್ವಕೋಶಗಳು ಎನ್ನಬಹುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಂಶಗಳೂ ಸೇರಿವೆ."[೨] ಇದಿಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಪುರಾಣವನ್ನು 'ಪುರ ಅಪಿ ನವೀನಂ' ಅಂದರೆ ಹಳೆಯದಾದರೂ ಹೊಸದೇ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದು ಅವುಗಳ ಭಾಷೆ ಸರಳ ಸುಂದರವಾಗಿದ್ದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಹಲವು ಪುರಾಣಗಳು ಕನ್ನಡಕ್ಕೂ ಭಾಷಾಂತರವಾಗಿದ್ದು, ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸ್ತೋತ್ರಗಳು ಆಕರ್ಷಕ ಹಾಗೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಪುರಾಣವನ್ನು ಕೇಳುವುದು ಅಥವಾ ಕೇಳುವವರಿಗೆ ನಿರೂಪಿಸುವುದು, ನಿರೂಪಣೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. 'ಕಥಾಕಲಾಕ್ಷೇಪ' ಎಂಬಂತೆ ಕೂಡ ಬಳಸಲಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದು, ಕಥೆಯ ಮೂಲಕ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. "ಪುರಾಣವನ್ನು ಒಂದು ಬಗೆಯ ನಿರೂಪಣೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸಿದೆವಷ್ಟೇ. ಈ ನಿರೂಪಣೆ ಕಥೆಯಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಥೆ ಅನೇಕ ಬಗೆಯದಿರಬಹುದು. ಪ್ರಾಣಿ ಕಥೆಗಳು, ಕಿನ್ನರ ಕಥೆಗಳು, ಜನಪದ ಕಥೆಗಳು, ಐತಿಹ್ಯ ಹೇಳುವ ಕಥೆಗಳು, ವೀರಗಾಥೆಗಳು, ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು, ಕಾರಣ ಕಥೆಗಳು, ಸಾಮತಿಗಳು ಹೀಗೆ. ಇಂಥ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಕಥೆಗಳಲ್ಲೂ ಪುರಾಣದ ಲಕ್ಷಣಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಯಲ್ಲೂ ಇಂಥ ಬಗೆಗಳ ಛಾಯೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ವಿಂಗಡಿಸಿ ವಿಂಗಡನೆಗೆ ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟು, ಹೆಸರಿಗೆ ಅರ್ಥ ಹಚ್ಚಿ ಬದುಕನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಪುರಾಣದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕೆಂದರೆ ಇಂಥ ಕಥೆಗಳ ಬಗೆಗಳಿಗೂ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಪತ್ತೆ ಹಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ."[೩]

ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿನ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಂಬಿಕೆ ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೋ, ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೋ ರೂಪಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. "ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಧರ್ಮ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಸಾರ ಹೊಂದುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ, ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೂ, ಸಮುದಾಯದ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿ, ಆಚರಣೆ, ನಂಬಿಕೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನುಭವದ ವಲಯವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಎರಡೂ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೊಂದು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಆಧುನಿಕ ವಿಚಾರವಾದಿಯೂ ಸಹ ಪರಂಪರೆಯ ಕೆಲವೊಂದು ನೆನಪು, ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ."[೪]

ಭೂತ ಮತ್ತು ಭವಿಷ್ಯತ್ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸುವ ಮಾನವನಿಗೆ ಪುರಾಣ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಅಥವಾ ತನ್ನ ಗತಕಾಲದ ಪುರಾಣವನ್ನು ಅರಿಯುವುದರಿಂದ ಆಗುವ ಲಾಭವಾದರೂ ಏನು? "ಪ್ರಾಚೀನ ಮಾನವನಿಗೆ ಪುರಾಣವೇ ಚರಿತ್ರೆಯ ಕಾರ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ಗತಕಾಲದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥವಾಗಿಸುವ, ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ಕಾಲಗತಿಯಲ್ಲಿನ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಯ್ಕೆಯಿಂದ ಕೆಲವಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ದೊರೆತು ಅವುಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಸ್ಥಾಯಿತ್ವ, ಒಂದು ಪ್ರಸ್ತುತತೆ, ವಿಶ್ವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ವರೂಪ ದೊರೆತವು."[೫] ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣಗಳು ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿರುವ ಮಾನವರಿಗೆ ಚರಿತ್ರೆ ಹಾಗೂ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ವಿಷಯ ತಿಳಿಸುವ ಗುರುಗಳೂ ಆಗಿದ್ದವು. ಪುರಾಣ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಹಲವು ರೀತಿಯ ಕುತೂಹಲಗಳನ್ನು ಕೆದಕುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದು ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತದೆ. ಆಸಕ್ತ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಅದು ಮೂಡಿಸುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು, ಕುತೂಹಲಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಓರೆ ಹಚ್ಚಿ ನೋಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಮಾನವನಿಗೆ ತನ್ನ ಪೂರ್ವದ ಇತಿಹಾಸ, ರಾಜಕೀಯ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಷಯವನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. 'ಪಂಚತಂತ್ರ'ದ ಕಥಾಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಉದ್ಧಟರಾದ ರಾಜಕುಮಾರರಿಗೆ ಐದು ತಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಅಗತ್ಯವಾದ ಎಲ್ಲಾ ಶಾಸ್ತ್ರ, ವಿದ್ಯೆ, ಸಂಸ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಕಲಿಸಿದ ಕತೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಓದಿದ್ದೇವೆ. "ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಾಚೀನ ಮಾನವನಿಗೆ ಪುರಾಣಗಳು ದೇವತೆಗಳು, ವಂಶದ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯ ಕಥೆಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವು ಅವರಿಗೆ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ವಿಷಯ ತಿಳಿಸುವ ಗುರುಗಳೂ ಆಗಿದ್ದವು. ನೀತಿ ನಡವಳಿಕೆಗಳು, ಘನತೆಯ ಬದುಕು, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ರಾಜಕೀಯ ಮುಂತಾದವನ್ನೆಲ್ಲ ಭೋದಿಸುವ ಆಕರಗಳಾಗಿದ್ದವು."[೬]

ಪುರಾಣಕ್ಕೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಸಮಾಜಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಹಲವು ರೀತಿಯ ಅಧ್ಯಯನಗಳನ್ನು ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸ, ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರ, ಮನಶಾಸ್ತ್ರ, ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರ, ತೌಲನಿಕ ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಪುರಾಣಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯದು. ಪುರಾಣ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ನಿರ್ವಹಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಅನುಕೂಲ ಎಲ್ಲ ಕಾಲ ದೇಶಗಳ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಅದರ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಯೇ ಕಾರಣವೆಂದು ಊಹಿಸಲಾಗಿದೆ. "ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಎಲ್ಲ ದೇಶದ ಕವಿಗಳು, ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೂರಿ ಜೀವಂತ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಸತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಪುರಾಣ ಕತೆಗಳ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಯಿಂದಾಗಿ ಅವು ಎಲ್ಲ ಕಾಲ ದೇಶದ ಅನುಭವವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಪ್ರಥಮ ಆದ್ಯತೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ವಸ್ತುವಿಗಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಒಂದು ಅನುಕೂಲವಿದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ವಸ್ತು ರಚನೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಯ ರೂಪುರೇಖೆಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ನಿರ್ಧಾರವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಪರಂಪರಾಗತ ಕಥೆಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪೂರ್ವಪರಿಚಿತವಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಪರಿಚಯ ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ರಚನೆಗಿರುವ ಮಹತ್ವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸೌಲಭ್ಯವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು."[೭]

ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗೂ ಪುರಾಣಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಪುರಾಣದೊಂದಿಗೆ ಇತಿಹಾಸ, ಜಾನಪದ, ಧರ್ಮ, ಮನಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಸಂಬಂಧ ನಿಕಟವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಗೂ ಪುರಾಣಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು "ಪುರಾಣ ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಪುರಾತನವೂ ನೂತನವೂ ಆದದ್ದು ಎಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೂ ಇದೆ. ಇತಿಹಾಸ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಇದು ಹೀಗೆ ಆಯಿತು ಎಂಬರ್ಥ. ಚರಿತ್ರೆ ಎಂಬಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಸ್ವಭಾವದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಅಂಶಗಳೂ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಮೈಥೋಸ್ ಎಂದರೆ ಕಥನ, ಹಿಸ್ಟೋರಿಯಾ ಎಂದರೆ ವಿಚಾರಣೆ,

ಶೋಧನೆ ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡೂ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನ ಎನಿಸಿದರೂ ಮೂಲತಃ ಒಂದೇ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕವಲಾದವು. ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಬೇರೆ ಅಸ್ತಿತ್ವ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡವು."[೮] ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಪುರಾಣಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲು ಬರುವಂತದ್ದಲ್ಲ. ಪುರಾಣಗಳು ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಭಾಗ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪುರಾಣದ ಮತ್ತೊಂದು ಭಾಗವೆನ್ನುವ ವಾದಗಳಿವೆ. "ಸ್ಟಿಥ ಥಾಂಪಸನಂತಹ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಜನಪದ ಕಥೆಗಳ ಒಂದು ಭಾಗ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜಾಫ್ರ್ ಕ್ರಿರ್ಕ್‌ನಂತವರು ಅದು ಹಾಗಲ್ಲ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳು ಪುರಾಣದ ಒಂದು ಭಾಗ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವರು ಇವೆರಡೂ ತಪ್ಪು, ಜನಪದ ಕಥೆಯೇ ಬೇರೆ, ಪುರಾಣದ ಕಥೆಯೇ ಬೇರೆ ಅನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಜನಪದ ಕಥೆ ಮತ್ತು ಪುರಾಣ ಕಥೆ ಎರಡೂ ಯಾಕೆ ಬೇರೆ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ? ಏಕೆಂದರೆ ಜನಪದ ಕಥೆ ಸರಳವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಕುರಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಯ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಆಸೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳು ಇಷ್ಟು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಲ್ಲ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಆಳವಾದ ಉದ್ದೇಶ ಇರುತ್ತವೆ."[೯] ಪುರಾಣವೆಂದರೆ ವಾಸ್ತವವಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವೆಂದು ನಂಬಲಾಗಿರುವ ವಾಸ್ತವ ಹಾಗೂ ಅವಾಸ್ತಗಳ ನಡುವೆ ನಡೆಯಲಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಒಟ್ಟು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಪುರಾಣದ ಪ್ರತಿಮೆ ಸೂಚಾರ್ಥದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ಒಂದೊಂದು ಧರ್ಮದಲ್ಲೂ ಪುರಾಣಗಳಿದ್ದರೂ ಅವು ಪಡೆಯುವ ಮನ್ನಣೆಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಪುರಾಣಗಳಿಗೂ ಧರ್ಮಕ್ಕೂ ಹತ್ತಿರವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದು ಪುರಾಣಗಳು ಮೊದಲೇ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳು ಮೊದಲೇ ಎಂಬ ಚರ್ಚೆ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ನಡೆದಿದೆ. ಇಂತಹ ವಾಗ್ವಾದಗಳಿಗೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಾಲದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುನೋಡಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲವೇ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪುರಾಣಗಳಿದ್ದರೂ ಎಲ್ಲಾ ಪುರಾಣಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಆಚರಣೆಗಳಿಲ್ಲ. ಪುರಾಣ ಆಚರಣೆಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಮೊದಲು ಎಂಬುದಕ್ಕಿಂತ ಒಂದೇ ಲೋಕದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಆಚರಣೆಗಳು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕ ಆಡಿ ತೋರಿಸಿದರೆ, ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳು ಅದೇ ಲೋಕದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ ಅನ್ನುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಪುರಾಣ ಹಾಗೂ ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಶೋಧಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರಾದವರು ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಮತ್ತು ಯೂಂಗ್. ಮನುಷ್ಯನ ವರ್ತನೆಗಳ ಹಿಂದೆ ಮನಸ್ಸು ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಈ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಶೋಧಿಸಲಾಗಿದೆ. "ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ೧೮೯೯ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ದಿ 'ಇಂಟರ್ ಪ್ರಿಟೇಷನ್ ಆಫ್ ಡ್ರೀಮ್ಸ್' - 'ಕನಸುಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ' ಮತ್ತು ೧೯೧೯ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ 'ಟೋಟೆಮ್ ಅಂಡ್ ಟ್ಯಾಬೂ' - 'ಲಾಂಛನ ಮತ್ತು ನಿಷೇದ' ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಮುಖ್ಯ ಪುಸ್ತಕಗಳು. ಗಂಡು ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ತಾಯಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಆಸೆ ಮತ್ತು ತಂದೆಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ರೀತಿ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ತಂದೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಆಸೆ, ತಾಯಿಯ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಮೂಲಭೂತ ಆಸೆ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರಿಗೂ ಕಾಣುವ ಕನಸುಗಳಲ್ಲಿ, ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ, ಜನಪದ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೆ ಜೋಕುಗಳಲ್ಲೂ ತೋರಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಪುರಾಣವೆಂದರೆ ಇಡೀ ಜನಾಂಗದ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಕನಸುಗಳು."[೧೦] ಯೂಂಗ್‌ನ ಸುಪ್ತಚೇತನ ಕುರಿತ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಹಾಗೂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತವೆ. "ಸಾಮೂಹಿಕ ಸುಪ್ತಚೇತನದಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮೇಲೆ ತೀವ್ರ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿರುವ ಮೂಲ ವಿವರಗಳನ್ನು ಯೂಂಗ್ ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರತಿಮೆ (archetypes)ಗಳನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿ ಶಕ್ತಿ (dominants)ಗಳೆಂದೂ, ಆದರ್ಶ ರೂಪ (imagoes)ಗಳೆಂದೂ, ಆದಿ ಪ್ರತಿಮೆಗಳೆಂದೂ (primordial images) ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರತಿಮೆ (Mythalogical images)ಗಳೆಂದೂ ಅಥವಾ ವರ್ತನಾ ಪ್ರತೀಕ (behaviour patterns)ಗಳೆಂದೂ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಾನೆ."[೧೧] ಯೂಂಗ್‌ನ ಉಭಯ ಲಿಂಗಿ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಗಂಡಿನಲ್ಲಿರುವ ಸ್ತ್ರೀತನ ಅನಿಮಾ (anima), ಹೆಣ್ಣಿನಲ್ಲಿರುವ ಪುರುಷತ್ವ ಕುರಿತ (animus) ಅನಿಮಸ್' ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೂ ಸಹ ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳೆನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ವಿಲಿಯಮ್ ಜೇಮ್ಸ್‌ನ ಪ್ರಜ್ಞಾ ಪ್ರವಾಹ ತಂತ್ರವೂ (Stream of consciousness) ಕೂಡ ಮುಖವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿದ್ದು ಎಚ್ಚರದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬರುವ ಆಲೋಚನೆಗಳು, ಅರಿವಿನ, ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನ ಪ್ರವಾಹವನ್ನು ಇದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಪುರಾಣ ಹಾಗೂ ಮಾನವನ ಸಂಬಂಧ ನಿಕಟವಾದದ್ದಾಗಿದ್ದು ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಬೆರೆತುಹೋಗಿದ್ದ ಪುರಾಣ ಕತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಿಗೆ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಕೆಲವು ತಿಳುವಳಿಕೆ, ಅರಿವು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ಪುರಾಣ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾನವ ತನ್ನ ಕಾಲ, ಪರಿಸರದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯುಳ್ಳ ಸಮಾಜದ ಕೂಸೇ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಪುರಾಣವನ್ನು ಅವನು ರಚಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಾಗಿ ಕಾಣಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪುರಾಣದ ಬಳಕೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹಾಗೂ ಆ ಕಾಲದ ಮೌಲ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ಪುನರ್ ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. "ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರತೀಕ, ಆರ್ಷೇಯ ಮಾದರಿಗಳು ಅಥವಾ ಕೆಲವೊಂದು ಘಟನೆಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ ಕ್ರಮಗಳ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಎರಡು ಬಗೆಯಲ್ಲಾಗಬಹುದು. ಒಂದು ಶುದ್ಧ ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಬಂದದ್ದನ್ನು, ಹಿಂದೆ ಬಳಸಿರುವುದನ್ನೇ ಮತ್ತೆ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಮಾಡುವುದು. ಎರಡು ವ್ಯತ್ಯಸ್ತ ರೂಪ. ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಹೊಸತನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುವ, ಅಪರಚಿತವಾದುದನ್ನು ಹೇಳುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಆರ್ಷೇಯ ಪ್ರತೀಕಗಳು ದೇಶಾಂತರ, ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದಿ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಬಹುದು. ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಆಧುನಿಕ ಕಾವ್ಯಗಳ ತುಲನಾಂತರ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಇದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ."[೧೨] ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ತಂತ್ರ ಅದು ಇದ್ದ ಹಾಗೆ ಬಳಕೆಯಾಗದೆ ಅಸಂಗತ ಎನ್ನುವಂತೆ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಗತವಲ್ಲದ, ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗದ, ಮನುಷ್ಯ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅಸಂಗತವೆನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯಸಂಗತಿ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಖಚಿತ ಸ್ವರೂಪವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಅಸಂಗತವೆನ್ನುವಂತೆಯೇ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಮೂಲ ಮಾದರಿಗಳೇ ಸ್ಥಳಾಂತರ ಹೊಂದಿ ಹೊಸದೊಂದು ಮಾದರಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ನಾರ್ತ್ರಾಪ್ ಫ್ರೈ ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಆರ್ಷೇಯ ಮಾದರಿಯ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ರೂಪು ತಳೆಯುವುದನ್ನು ಮೂರು ಬಗೆಯಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಬಗೆ 'ಸ್ಥಳಾಂತರಗೊಳ್ಳ'ದ ಪುರಾಣ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಧಾರ್ಮಿಕ, ಮತೀಯ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ವಿಧಾನ. ವೇದ ದೇವತೆಗಳ, ದುಷ್ಟರ, ರಾಕ್ಷಸರ, ಪುಣ್ಯವಂತರ ಪಾಪಾತ್ಮರ ಪ್ರಪಂಚ. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಶಿಷ್ಟ - ದುಷ್ಟ ಭೇದ ಕಾಣಿಸಿಗುತ್ತದೆ, ಪ್ರತೀಕಾತ್ಮಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ. ಎರಡನೆಯದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಎಂದು ಕರೆಯುವ ರಮ್ಯವಾದೀ ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಆಂತರಿಕ ಪುರಾಣ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಮಾನವಾನುಭವಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿಯೇ ತರುವುದು. ಮೂರನೆಯ ವಾಸ್ತವವಾದೀ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಕಥಾ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ನೀಡುವ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ವಿಧಾನ. ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ವಿಡಂಬನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಧಾನವೂ ಕಾಣ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯಿಂದ ತೊಡಗುವ ಕಥಾನಕ ಪುರಾಣ ವಿನ್ಯಾಸದತ್ತ, ಅಂದರೆ ಶಿಷ್ಟ - ದುಷ್ಟ ವಿನ್ಯಾಸ ಕ್ರಮದ ಕಡೆ ವಾಲುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬಹುವಾಗಿ ರಮ್ಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಶೈಲೀಕರಣವನ್ನೇ ಮುಂದುವರೆಸುತ್ತವೆ."[೧೩]

ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುಗಳು ಆಯಾ ಕಾಲಮಾನದ ಮೌಲ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಆಗುಹೋಗುಗಳ ಹಿಂದೆ ಪ್ರಕೃತಿ, ಧರ್ಮ, ದೇವರು, ವಿಧಿಯ ಕೈವಾಡ ಹಿರಿದೆಂದು ಸಾರುವ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಬಯಲಾಟಗಳು, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ನವೋದಯ ನಾಟಕಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಪುರಾಣದ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ನಾರ್ತ್ರಾಪ್ ಫ್ರೈ ಹೇಳುವಂತೆ 'ಸ್ಥಳಾಂತರ' ಹೊಂದಿದ ಮಾದರಿಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. "ಆಧುನಿಕ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಂತೂ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ದೈವವನ್ನು ಕುರಿತ ಶ್ರದ್ಧೆ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ವೈಚಾರಿಕ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿವೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟವು ಆರಾಧನೆಯ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವ ಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳ ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಂಬಿಕೆ, ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಬಂಧ ಮುಂತಾದವನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಗಂಭೀರ ಚಿಂತನೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸುತ್ತವೆ."[೧೪]

ಆರಂಭದ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಮೂಲದ್ರವ್ಯ ದೊರೆತಿದ್ದು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪುರಾಣಗಳು, ರಾಮಾಯಣ ಮತ್ತು ಮಹಾಭಾರತದಂತಹ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದರ ಶ್ರವಣವೇ ಪುಣ್ಯದಾಯಕ, ಮೋಕ್ಷದಾಯಕ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ 'ಬಯಲಾಟಗಳು ನವೋದಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ' ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಗಳು ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಈ ಕಥೆಗಳು ದೊರೆತಿದ್ದು ನಮ್ಮ ಪುರಾಣ ಹಾಗೂ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ. "ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತದ ಚಿಕ್ಕಪುಟ್ಟ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು, ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಕಂಗೊಳಿಸಿದವು. ರಾಮಾಯಣಕ್ಕಿಂತ ಮಹಾಭಾರತವು ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಹೆಚ್ಚು

ಆಕರ್ಷಿಸಿರುವಂತಿದೆ. ಆನೇಕಾನೇಕ ಕಥೆ ಉಪಕಥೆಗಳ ಉಗ್ರಾಣದಂತಿರುವ ಮಹಾಭಾರತದ ಶಿಖರವಾದ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ಯುದ್ಧ ಅವರಿಗೆ ಧರ್ಮಾಧರ್ಮಗಳ ಯುದ್ಧದಂತೆ ಕಂಡುಬಂದಿದೆ."[೧೫] ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪೂರ್ವ ನಾಟಕಗಳು ಹಾಗೂ '೬೦'ರ ದಶಕಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಬಹುಪಾಲು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಆಯ್ದ ಹಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳು ವಸ್ತುವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಯವರ ರನ್ನನ ಸಾಹಸ ಭೀಮವಿಜಯದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿದ 'ಸಾವಿತ್ರಿ', ರಾಮಾಯಣದ ಋಷ್ಯಶೃಂಗೋಪಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ 'ಶಾಂತಾ', ಬಾಣಾಸುರ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣರ ಕಾಳಗದ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ 'ಉಷಾ' ಎಂಬ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ನಂತರ ಅವರೇ ಬರೆದ ಪುರಂದರದಾಸರನ್ನು ಕುರಿತು ಮೂರು ನಾಟಕಗಳು, ತಿರುಪಾಣಿ, ಕನಕದಾಸ ರಚನೆಯಾಗುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಐತಿಹ್ಯ ಕುರಿತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಪರಿಣತಿ ಪಡೆದಿದ್ದರು.

ಮಾಸ್ತಿಯವರ ನಂತರ ಕುವೆಂಪುರವರು ಪೌರಾಣಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿರುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದರೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದದು ಅವರ ಪೌರಾಣಿಕ ಆವರಣವಿರುವ ನಾಟಕಗಳೇ. ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಯಮನ ಸೋಲು, ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಭಾಗ್ಯ, ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ, ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್, ಸ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ, ಚಂದ್ರಹಾಸ, ಮಹಾರಾತ್ರಿ ಮುಖ್ಯವಾದವಾಗಿವೆ. ಗೋವಿಂದ ಪೈಯವ 'ಹೆಬ್ಬೆರಳು' ಕುವೆಂಪುರವರ 'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್' ರಚನೆಯಾದ ಬಳಿಕ ಬಂದ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಕೈಲಾಸಂ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಕೈಲಾಸಂರವರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಜಿ.ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂ ಕೀಚಕನನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರ 'ಕೀಚಕ', 'ಕೈಲಾಸಂ, ಭಾಸ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸರಿಂದ' ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ವಸ್ತುವಿನ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ರಚಿತವಾದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. 'ಬ್ರಹ್ಮಜ್ಞಾನದ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳನ್ನು ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವೊಂದರ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ರಚಿಸಲಾಗಿರುವ ದೇವುಡರವರ 'ಯಾಜ್ಞವಲ್ಕ್ಯ' ಬ್ರಹ್ಮಜ್ಞಾನಿಯೊಬ್ಬನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಪರಿಚಯಿಸುವಂತಿದೆ. ಸಿ.ಕೆ. ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರ 'ನಚಿಕೇತ, ಬ್ರಹ್ಮವಾದಿನಿ, ಮಂಡೋದರಿ' ನಾಟಕಗಳು ತಮ್ಮ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಕೌಶಲ್ಯದಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ರಚನೆಗಳಾಗಿವೆ.

ವಿ. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯನವರ 'ಆಗ್ರಹ' ಮಹಾಭಾರತದ ಗದಾ ಸೌಪ್ತಿಕ ಪರ್ವವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಬರೆದ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ಕಥೆಯಾದರೆ, 'ಚ್ಯವನ' ಪುರಾಣ ಪುರುಷನಾದ ಚ್ಯವನ ಋಷಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀಯವರ ದಾರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಎಸ್.ವಿ. ರಂಗಣ್ಣನವರು ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯ ಹಾಗೂ ಉತ್ತರಕುಮಾರ ಎಂಬ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಜಿ.ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂರವರು 'ಬಾಹುಬಲಿ ವಿಜಯಂ' ಮತ್ತು 'ಗೊಮ್ಮಟ ಶಿಲ್ಪಿ' ಎಂಬ ಎರಡು ಕಥನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ 'ಗಂಡು ಗೊಡಲಿ' ಎಂಬ ಕ್ರಾಂತಿರೂಪಕವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಗಂಡುಗೊಡಲಿ ಪರಶುರಾಮನನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಹಾಗೂ ನೆಹರೂರವ ಭಾಷಣದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಮೂಡಿದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ.[೧೬] ಕಡಂಗೋಡ್ಲು ಶಂಕರಭಟ್ಟರ 'ಗುರುದಕ್ಷಿಣೆ', 'ಉಷೆ' ಮತ್ತು 'ಹಿಡಿಂಬೆ' ಪುರಾಣದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಣಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಸುತ್ತ ಹೆಣೆದ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ಅ.ನ. ಕೃಷ್ಣರಾಯರ 'ಸ್ವರ್ಣಮೂರ್ತಿ' ಹಾಗೂ 'ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು' ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಯ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳೆನಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಮೇಲ್ಕಂಡ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಶುದ್ಧ ಪುರಾಣದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ "ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭು, ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ, ಬಸವಣ್ಣ, ಕನಕದಾಸ, ಪುರಂದರದಾಸ, ಗೌತಮಬುದ್ಧ, ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿ" ಇವರನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪವಾಡ (Myth) ಸದೃಶರನ್ನಾಗಿಯೋ, ಐತಿಹ್ಯ (Legend)ವಾಗಿಯೋ ಈ ಮಹಾನ್ ಚೇತನಗಳು ಜನರ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ರೂಪಾಂತರವಾಗುವುದು ನಾವು ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಮಹಾನ್ ಚೇತನಗಳು ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮಾದರಿ ಪುರುಷರಾಗಿ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಪವಾಡ ಸದೃಶರಾಗಿ ನೆಲೆಯೂರುತ್ತಾರೆ. ಗೌತಮಬುದ್ಧ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿನ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಬುದ್ಧನ ಪ್ರಿಯಶಿಷ್ಯ ಆನಂದ, ಅಂಗುಲಿಮಾಲ, ಅಮ್ರಪಾಲಿ ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಸಹ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರ 'ಗೌತಮಬುದ್ಧ', ಮಾಸ್ತಿಯವರ 'ಯಶೋಧರಾ', ಕುವೆಂಪುರವರ 'ಮಹಾರಾತ್ರಿ', ಪ್ರಭುಶಂಕರರ 'ಅಮ್ರಪಾಲಿ' ಹಾಗೂ 'ಅಂಗುಲೀ ಮಾಲ' ಬುದ್ಧನನ್ನು ಕುರಿತು ಬಂದಿರುವ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಗಳು ಶಿವಶರಣರ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು

ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಅ.ನ.ಕೃ.ರವರ 'ಜಗಜ್ಯೋತಿ ಬಸವೇಶ್ವರ', ಬಿ ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರ 'ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ', ರಂ.ಶ್ರೀ ಮುಗಳಿಯವರ 'ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ', ಎಚ್. ತಿಪ್ಪರುದ್ರಸ್ವಾಮಿಯವರ 'ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿ', ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಮತ್ತು ಪ್ರಭುಶಂಕರ್‌ರವರ 'ಮಹಾಸಂಗಮ' ಶರಣ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಮುಖ್ಯವಾದ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹಲವು ನಾಟಕಗಳು ರಚಿತಗೊಂಡಿವೆ. ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರ 'ಮುಕುತಿ ಮೂಗುತಿ', ಮಾಸ್ತಿಯವರ 'ಹರಿದಾಸ ದೀಕ್ಷೆ, ಹರಿದಾಸ್ಯ ಸಾಧನೆ, ತಿರುಪಾಣಿ, ಕನಕಣ್ಣ', ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಸಿರಿಪುರಂದರ' ದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳೆನಿಸಿವೆ. ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಿಯವರು 'ಜನ್ನನ ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆ'ಯನ್ನಾಧರಿಸಿ 'ಹಿಟ್ಟಿನ ಕೋಳಿ' (೧೯೭೭) ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ.[೧೭]

ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಹೆಸರಿಸಿದ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ನಂತರ ರಚಿತಗೊಂಡ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಕಾಲ, ಮೌಲ್ಯ, ಸಂವೇದನೆ, ಆಕೃತಿ, ತಂತ್ರಗಳಿಂದಾಗಿ ಹಲವು ರೀತಿಯ ಅಂತರಗಳಿದ್ದವು. ನಾಟಕ ಬರಿ ಕಥೆಯ ನಿರೂಪಣೆಗಾಗಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅದು ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದರೂ ಅದರ ಮೂಲಕ ಅದು ಶೋಧಿಸ ಹೊರಟ 'ಮೌಲ್ಯ' ಕಂಡುಕೊಳ್ಳ ಬಯಸಿದ 'ಸತ್ಯ' ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟು ನೋಡುವ ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕ್ರಮವದಾಗಿತ್ತು. ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಸಂಜೀವನಿ' ಮತ್ತು ಗಿರೀಶ್‌ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಯಯಾತಿ' ಮಹಾಭಾರತದ ಆದಿಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಥೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿದ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಂಜೀವಿನಿಯಲ್ಲಿ 'ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಂಜೀವಿನಿ' ತತ್ವಕ್ಕೆ ಮಾನ್ಯತೆ ಸಿಕ್ಕರೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ಯಯಾತಿಯಲ್ಲಿ 'ಪುರು ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಗೆ' ಮಾನ್ಯತೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಯಯಾತಿ' ನವ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ ಹಾಗೂ ಅಸಂಗತವಾದದ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದ್ದ ನಾಟಕವಾಗಿತ್ತು. ಈ ರೀತಿಯ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರ ಹಯವದನ, ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ, ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ, ಮಾನಿಷಾದ, ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದವು. 'ತಲೆದಂಡ' ಇತಿಹಾಸ ಹಾಗೂ ಪೌರಾಣಿಕ ಆಯಾಮಗಳೆರಡನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ನಾಟಕವೆನಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಕಂಬಾರರ ಚಕೋರಿ, ಮಹಾಮಾಯಿ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳು ಮುಖ್ಯವೆನಿಸಿಕೊಂಡವು. ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಾಗಿ ಬೆಸೆದುಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ವರ್ಗೀಕರಣ ಸುಲಭ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶರ ಮಾದಾರಿ ಮಾದಯ್ಯ, ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗ, ಸಿಲಪ್ಪದಿಗಾರಂ - ಮೂರು ನಾಟಕಗಳು ಈ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಬಹುಮುಖ್ಯವೆಂದು ಗುರ್ತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ನಾಟಕಗಳು (೧೯೬೦-೨೦೦೦) ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ 'ಪುರಾಣ, ಜಾನಪದ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ' ಪರಂಪರೆಯ ವಸ್ತುಗಳು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ' ಕಲ್ಪನೆಯ ಮುಂದುವರೆದ ಹಂತಗಳಾಗಿ ಕಂಡು ಬಂದವು. ಮಹಾಭಾರತದ ಉಪಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಯಯಾತಿ, ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ, ಮಾನಿಷಾದ', ಋಗ್ವೇದದಲ್ಲಿನ ಯಮ ಯಮಿಯರ ಸಂಬಂಧ ಕುರಿತ ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ, ಜನ್ನನ ಅಮೃತಮತಿ ಕುರಿತ 'ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ', ವೇತಾಲ ಪಂಚವಿಂಶತಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ 'ಹಯವದನ' ಪುರಾಣ ಕುರಿತು ರಚಿತವಾದ ನಾಟಕಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಮಲೆಮಹದೇಶ್ವರ, ನೀಲಗಾರರ ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿಯಂತಹ ಪೌರಾಣಿಕ ಜನಪದ ನಾಯಕರ ನಾಟಕಗಳೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದವು. ಋಷ್ಯಶೃಂಗ, ಲಕ್ಷಾಪತಿರಾಜನ ಕತೆ, ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ, ಮಹಾಮಾಯಿ, ಚಕೋರಿಯಂತಹ ಜನಪದ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿರುವುದು ಗಮನಿಸಬಹುದಾದ ಅಂಶಗಳಾಗಿವೆ.

ಅಡಿ ಟಿಪ್ಪಣಿ :

೧. ಡಾ. ಕೆ. ಮರಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೧೨೦

೨. ಜ್ಞಾನ ಗಂಗೋತ್ರಿ : ಕಿರಿಯರ ವಿಶ್ವಕೋಶ - ೫, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಹಕಾರೀ ಪ್ರಕಾಶನ ಮಂದಿರ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೩, ಪು. ೩೭೩-೩೭೪

೩. ಓ.ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ : ಪುರಾಣ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ, ಪು. ೪

೪. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೧೨೦

೫. ಪ್ರೊ. ಎಂ.ಎಚ್. ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ : ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಪುರಾಣ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ೧೯೯೩, ಪು. ೬

೬. ಪ್ರೊ. ಎಂ.ಎಚ್. ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ : ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಪುರಾಣ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಪು. ೬

೭. ಡಾ. ಕೆ.ಎಂ.ಎಸ್. : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೧೨೦-೧೨೧

೮. ಪ್ರೊ. ಎಂ.ಹೆಚ್. ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ : ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಪುರಾಣ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಪು. ೫

೯. ಓ.ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ : ಪುರಾಣ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ, ಪು. ೫

೧೦. ಓ.ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ : ಪುರಾಣ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ, ಪು. ೧೫

೧೧. ಎಂ. ಬಸವಣ್ಣ : ಯೂಂಗನ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ಪು. ೧೯

೧೨. ಪ್ರೊ. ಎಂ.ಹೆಚ್. ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ : ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಪುರಾಣ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಪು. ೮

೧೩. ಪ್ರೊ. ಎಂ.ಹೆಚ್. ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ : ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಪುರಾಣ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಪು. ೯

೧೪. ಡಾ. ಕೆ.ಎಂ.ಎಸ್. : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೧೨೨

೧೫. ಡಾ. ಕೆ.ಎಂ.ಎಸ್. : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೧೨೩

೧೬. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಪು. ೧೬೧

೧೭. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಸಾಹಿತ್ಯ ವಾರ್ಷಿಕ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ೧೯೭೭, ಪು. ೫೦

* * *

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಸಂಬಂಧ

ಯಯಾತಿ

ಗಿರೀಶ್ ಕನ್ನಡದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಥವಾ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದ ಬಹುಮುಖ್ಯರಾದ ನಾಟಕಕಾರರು. ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ, ವಿಮರ್ಶೆ ಪ್ರಕಾರಗಳು ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಆಶಯ, ಆಕೃತಿ, ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಕಾಲವಿದಾಗಿತ್ತು. ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಿಂದ ಬಂದ 'ಅಸಂಗತವಾದ, ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ, ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ, ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಒಡೆದ ಬದುಕಿನ ಒಬ್ಬಂಟಿತನ'ವನ್ನು ಹಲವು ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ನೋಡಲಾಯಿತು. ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನೊಳಗಿರುವ ವಿಕೃತ, ಒಡೆದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮಲಿನಗೊಂಡ ಜಗತ್ತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕಾರ್ನಾಡ್ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಯಯಾತಿ' ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ನವ್ಯರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಕಾಲಿಟ್ಟರು. 'ಯಯಾತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಯೊಬ್ಬನ ಹುಡುಕಾಟ, ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತಗೊಂಡ ಬದುಕು, ನೆರವೇರದ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ 'ಅಪರಿಪೂರ್ಣತೆ' ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿದ್ದು ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲಾ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆ ಪಡೆಯಲು ನಡೆಸುವ ಹೋರಾಟವೇ ದ್ವಂದ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಮೈತಾಳುತ್ತದೆ. ಮೈ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗದೆ ಸಂಘರ್ಷಗಳೇರ್ಪಡುತ್ತವೆ.

'ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ ಹಾಗೂ ಲಂಕೇಶ್' ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದು, ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿ ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯಾಗಿ ತಮ್ಮ ಅಭೂತಪೂರ್ವ ಕೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟವರು. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ - ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆಗಳೆರಡರಿಂದಲೂ ತಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡವರು. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರು ಶುದ್ಧ ದೇಸೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಪುರಾಣ - ಜಾನಪದ ವಸ್ತುಗಳಿಂದ ತಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡವರು. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರೂ, ಲಂಕೇಶ್ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಸಂಪಾದಕರೂ ಆದ ಲಂಕೇಶ್ ಪೂರ್ವ - ಪಶ್ಚಿಮಗಳ ವಿಚಾರಧಾರೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆಂತರಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡವರು. ಈ ಮೂವರ ನಾಟಕಕಾರರ ಕೃತಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನವಿಲ್ಲದೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಅಥವಾ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧ್ಯಯನ ಪೂರ್ಣವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರು ಇದುವರೆಗೂ ಒಟ್ಟು ಒಂಬತ್ತು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದು, ಅವು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಯಯಾತಿ (೧೯೬೧), ತುಘಲಕ್ (೧೯೬೪), ಹಯವದನ (೧೯೭೧), ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ (೧೯೭೭), ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ (೧೯೮೦), ನಾಗಮಂಡಲ (೧೯೮೯), ತಲೆದಂಡ (೧೯೯೦), ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ (೧೯೯೪), ಟಿಪ್ಪುಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು (೨೦೦೦) ಹಾಗೂ ಮಾನಿಷಾದವೆಂಬ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ.

'ಯಯಾತಿ' ಮಹಾಭಾರತದ ಆದಿಪರ್ವದ ಎರಡನೆಯ ಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಥೆ. ಆದಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಸೋಮನಿಂದ ವಂಶವೃದ್ಧಿಯಾಗುತ್ತಾ ಯಯಾತಿಯವರೆಗೆ ವಂಶವಾಹಿನಿ ಹರಿದು ಬಂದು ನಂತರದ ಯಾದವರು, ಕೌರವರೂ ಉದಯವಾದ ಕಥೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗೇ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ದಕ್ಷ ಪ್ರಜಾಪತಿಯಿಂದ ಹತ್ತನೆಯವನಾದ ಯಯಾತಿ ಚಂದ್ರವಂಶದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ದೊರೆ ಹಾಗೂ ಇಂದ್ರ ಪದವಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದ ನಹುಷನ ಮಗ. ದೇವಯಾನಿ ಮತ್ತು ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ಅವನ ಪತ್ನಿಯರು. ದೇವಯಾನಿ ಅಸುರರ ಗುರುಗಳಾದ ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯನ ಮಗಳು ಹಾಗೂ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ಅಸುರರ ರಾಜ ವೃಷಪರ್ವನ ಮಗಳು. ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯನ

ಬಳಿಯಿರುವ ಸಂಜೀವಿನಿ ವಿದ್ಯೆಯ ಬಲದಿಂದ ದೇವತೆಗಳು ಮತ್ತು ದೈತ್ಯರ ನಡುವೆ ನಡೆದ ಯುದ್ಧಗಳಲ್ಲಿ ನಾಶಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟ ದೈತ್ಯರೆಲ್ಲಾ ಮತ್ತೆ ಜೀವ ತಳೆದು ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಸೋಲುಂಟಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಅಸುರ ಕುಲವನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುವ ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯನೆಂದರೆ ವೃಷಪರ್ವನಿಗೆ ಗೌರವ ಹಾಗೂ ಭಯ. ದೇವತೆಗಳು ದೇವ ಗುರು ಬೃಹಸ್ಪತಿಯ ಮಗನಾದ ಕಚನನ್ನು ಸಂಜೀವಿನಿ ವಿದ್ಯೆ ಕಲಿಯಲೆಂದು ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯನ ಬಳಿಗೆ ಸಂಚು ಹೂಡಿ ಕಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಚ ದೇವಯಾನಿಯ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮಜ್ವಾಲೆ ಹತ್ತಿಸಿ, ತಾನು ಮಾತ್ರ ಸಂಜೀವಿನಿ ಇದ್ಯೆ ಕಲಿತು ಅಲ್ಲಿಂದ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ದೇವಯಾನಿ ಪುರುಷ ದ್ವೇಷಿಯಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತಾಳೆ. ವಿವಾಹ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ದೇವಯಾನಿ ಆತ್ಮೀಯ ಗೆಳತಿಯರು. ಒಮ್ಮೆ ಜಲಕ್ರೀಡೆಯಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಇಂದ್ರನು ಗಾಳಿಯ ರೂಪದಿಂದ ಬಂದು ಇಬ್ಬರ ವಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಒಂದು ಗೂಡಿಸಿದ.[೧] ಮೊದಲು ಬಂದ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ತಿಳಿಯದೆ ದೇವಯಾನಿಯ ಸೀರೆ ಉಟ್ಟು ಅದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಇಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಜಗಳ ನಡೆದು ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ದೇವಯಾನಿಯನ್ನು ಬಾವಿಗೆ ನೂಕಿ ಹೋಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಜಗಳವನ್ನು ಸೇಡನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಂಡ ದೇವಯಾನಿ ಬಾವಿಯಿಂದ ತನ್ನನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಿದ ಯಯಾತಿಯ ಕೈ ಹಿಡಿಯುವುದಲ್ಲದೆ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ದಾಸಿಯನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಯಯಾತಿಯ ಅರಮನೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತಾಳೆ. ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಸಂತಾನದ ಬೇಡಿಕೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಲಾಗದೆ ಯಯಾತಿ ಅವಳನ್ನು ಕೂಡುತ್ತಾನೆ. ಯಯಾತಿಗೆ ದೇವಯಾನಿಯಿಂದ 'ಯದು, ತುರ್ವಸು' ಎಂಬ ಮಕ್ಕಳೂ, ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯಿಂದ 'ದ್ರುಹ್ಯು, ಅನು, ಪೂರು ಮತ್ತು ಮಾಧವಿಯೆಂಬ ಮಗಳೂ' ಜನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಯಯಾತಿಯಿಂದ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಗೆ ಮಕ್ಕಳಾದವು ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ದೇವಯಾನಿಯನ್ನು ಉರಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಮಾತಿಗೆ ಮೀರಿದ ಯಯಾತಿಗೆ ಮುಪ್ಪು ಬರಲೆಂಬ ಶಾಪ ಕೊಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಯಯಾತಿ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪದಿಂದ ಹಾಗೂ ತಣಿಯದ ಭೋಗವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆಯಿಂದ ಕ್ಷಮೆ ಕೇಳಿದಾಗ ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯ ಯಾರಾದರೂ ಯುವಕರು ಒಪ್ಪಿದರೆ ನಿನ್ನ ಮುಪ್ಪನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಅವರ ಯೌವನವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎಂಬ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ದೇವಯಾನಿಯ ಮಕ್ಕಳು ಮುಪ್ಪನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಮಗನಾದ ಪುರು ತಂದೆಯ ಮುಪ್ಪನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಮುದುಕನಾದನು. ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಯಯಾತಿಗೆ ವಿಷಯ ಸುಖವು ಅನುಭವಿಸಿದಷ್ಟು ವೃದ್ಧಿಸುವುದು ಎಂದು ತಿಳಿದು ಮರಳಿ ಯೌವನವನ್ನು, ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಪುರುವಿಗೆ ಕೊಟ್ಟು, ವಾನಪ್ರಸ್ಥಾಶ್ರಮ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ದೇವಯಾನಿಯ ಮಗ ಯದುವಿನಿಂದ ಯಾದವರೂ, ಸಿಂಹಾಸನವನ್ನು ಪಡೆದ ಪುರುವಿನಿಂದ ಪೌರವರೂ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಪಡೆದರು. ಇದಿಷ್ಟೂ ಮೂಲದ ಪುರಾಣದ ಕತೆಯಾಗಿದೆ.

ಈ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರು ಎಲ್ಲಾ ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಸಂತಾನದ ಬಗ್ಗೆ, ದೈವತ್ವವನ್ನು ಪಡೆವ ಬಗ್ಗೆ, ಭೋಗವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಬಗ್ಗೆ ಸಹಜ ಆಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳವರು. "ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರ ರಚನೆ ಪುರಾಣಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪ್ರಪಂಚ ಪ್ರಮಾಣದ್ದು. ಇವರೆಲ್ಲ ದೀರ್ಘಾಯುಷಿಗಳು : ಪ್ರಬಲ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯುಳ್ಳವರು. ಆಜನ್ಮ ವೈರವನ್ನೋ, ಸ್ನೇಹವನ್ನೋ, ತ್ಯಾಗವನ್ನೋ ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲವರು. ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಮೀರಿದ ವಂಶಪ್ರಜ್ಞೆಯೊಂದು ಅವರಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ದಿಗ್ವಿಜಯ, ಸ್ವರ್ಗಕಾಮ, ಅಮರತ್ವ, ವಂಶಾಭಿವೃದ್ಧಿ, ಮೋಕ್ಷಪ್ರಾಪ್ತಿ ಇವು ಅವರ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳು."[೨] ಮೂಲದ ಕತೆಯನ್ನು ತಾವು ಹೇಳುವ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮ ಕುರಿತಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಹೌದು. ಯಯಾತಿಯಲ್ಲಿ ಯಯಾತಿ ನಾಯಕನಲ್ಲ. ತನ್ನ ಪೂರ್ವಿಕರು ಹಿಡಿದ ದಾರಿಯನ್ನೇ ಹಿಡಿಯುವ, ಸ್ವರ್ಗ, ಕಾಮ, ಭೋಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಣಿಯದ ಆಸಕ್ತಿ ಹೊಂದಿದವನು. ಸಮಕಾಲೀನ ಯುಗದ, ತಲೆಮಾರಿನ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ತನ್ನ ತಂದೆಯೊಂದಿಗೆ, ರಾಜತ್ವದೊಂದಿಗೆ ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪುರು ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕ. ಪುರುವಿನ ಹೆಂಡತಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ಹಾಗೂ ದೇವಯಾನಿಯ ದಾಸಿ ಸ್ವರ್ಣಲತೆಯರದು ಹೊಸದಾಗಿ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು. ಇಡೀ ನಾಟಕ ನಡೆಯುವುದೇ ದೇವಯಾನಿಯ ಮದುವೆ ಹಾಗೂ ಅರಮನೆಯ ಪ್ರವೇಶದ ನಂತರ, ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಮಕ್ಕಳಿಲ್ಲ. ಕಚ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಮಗನಲ್ಲ, ಯಯಾತಿಗೆ ಮೊದಲೇ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಇನ್ನೋರ್ವ ರಾಕ್ಷಸ ಪತ್ನಿಯ ಮಗ. ಮೂಲ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ 'ವಿಶ್ವಾಚಿ' ಎನ್ನುವ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಅಪ್ಸರೆ ಪತ್ನಿಯಿದ್ದಳು ಎಂಬ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಪುರು ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕಾಗಿ, ಕಾಣದೆ ಇರುವ ತನ್ನ ತಾಯಿಯ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಯುವ ಹೋರಾಟಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದವನು. ಒಂದೇ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ 'ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಕ್ಷತ್ರಿಯ, ಅಸುರ'ರ ಕುಲಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಕಲ್ಪನೆ, ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಕಣ್ಣೆದುರು ನಡೆಯುತ್ತವೆ.

ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ಮತ್ತು ಸ್ವರ್ಣಲತೆಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಕಲ್ಪಿತವಾದರೂ ತಮ್ಮ ವೈಯುಕ್ತಿಕ ನೋವು ಆಘಾತಗಳಿಂದ ಕುಸಿದವರು. ಸ್ವರ್ಣಲತೆಯ ಬದುಕಿನ ದುರಂತ ಪುರುವಿನ ದುರಂತದೊಂದಿಗೆ ಮೇಳವಿಸಲಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ರಲೇಖೆಗೆ ಯಾವುದೇ ದ್ವಂದ್ವಗಳಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಬದುಕುವ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದ, ಯಯಾತಿಗೆ ಅರಿವನ್ನು ಮೂಡಿಸಲೆಂದು ಬಂದು ಮಾಯವಾಗುವ ಪಾತ್ರ. ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಗೆ ಗಟ್ಟಿ ಮನಸ್ಸಿನ, ನೇರ ನುಡಿಯ ಸ್ವಭಾವವಿದೆಯಾದರೂ ದೇವಯಾನಿಯ ದಾಸ್ಯತ್ವ ಅವಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಹಾಕಿದೆ. ದೇವಯಾನಿಗೆ 'ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯನ ಮಗಳು ಹಾಗೂ ಆರ್ಯಕುಲದ ಅಭಿಮಾನ' ತನ್ನ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವಂತೆ ಮಾಡಿದೆ. ಚಂದ್ರವಂಶದ ಅರಸನಾದ ತಾನು ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಗೆ ಸೋಲಬಹುದೇ ಎನ್ನುವ ಅರಸುತನದ ಹಮ್ಮನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಂಡ ಯಯಾತಿ ಭೋಗಲಾಲಸೆಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿದವನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಇದೆಲ್ಲದರಿಂದ ಆಚೆಗೆ ಹೋಗಲೆತ್ನಿಸುವ ಪುರುವಿಗೆ ನಿಲ್ಲಲು ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಗತಕಾಲವೂ ಇಲ್ಲ, ವರ್ತಮಾನದೆಡೆಗೆ ಕೈಚಾಚಲು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಬೇರುಗಳೂ ಇಲ್ಲ. "ಇಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮೀರುವ ಹಂಬಲವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡವುಗಳು. ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯ - ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳಿಂದಲೇ ಅವುಗಳ ಹಂಬಲ ಪೂರ್ತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಯಯಾತಿಯ ಅಮರತ್ವದ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ, ದೇವಯಾನಿಯ ಪ್ರೀತಿಯ ಹಂಬಲ, ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಮನುಷ್ಯತ್ವದ ಆಸೆ, ಪುರುವಿನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಶೋಧ ಇವೆಲ್ಲ ತಾತ್ವಿಕ ಕಾಮನೆಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಅವೇ ಕಾಮನೆಗಳು ದುರ್ಬಲತೆಗಳಾಗಿ ಕಾಡುವುದು ಮನುಷ್ಯತ್ವದ ದುರ್ದೈವವಾಗಿದೆ. ಈ ದುರ್ದೈವದ ಚಿತ್ರಣ ಉತ್ಕಟವಾಗಿದೆ. ಅಂತೇ ಸಫಲವಾಗಿದೆ. ಪರಸ್ಪರ ಈರ್ಷೆ, ಕ್ರೋಧ, ಹಿಂಸೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ ವಾತಾವರಣ ರುದ್ರ ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದೆ."[೩]

ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ವಿಚಾರಧಾರೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಚಿಂತಕನಾದ ಸಾರ್ತ್ರ ತನ್ನ 'Existentialism is a humanism' ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವೆಂದರೆ ಅದೊಂದು ಮಾನವತಾವಾದವೆಂಬಂತೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಮೊತ್ತ ಮೊದಲಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ತನಗೆ ತಾನೇ ಎದುರಾಗುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಪಂಚವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬರುತ್ತಾನೆ - ಹಾಗೂ ನಂತರ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಮನುಷ್ಯನು ವಿವರಣೆಗೆ ದೊರಕದೆ ಇದ್ದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಅವನು ಏನೂ ಅಲ್ಲದೆ ಇರುವುದು. ನಂತರದ ತನಕ ಅವನು ಏನೂ ಅಲ್ಲದೆ ಇರುತ್ತಾನೆ, ಆಮೇಲೆ ತಾನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಂತೆ ಇರುತ್ತಾನೆ."[೪] ಇಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನಾಗುವುದು ಎಂದರೆ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ತನ್ನ ಹೊಣೆಯನ್ನು ತಾನೇ ಹೊರುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ಈ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಹೊರುವಲ್ಲಿ ಪಾಪಪ್ರಜ್ಞೆ, ಪರೋನ್ಮುಖತೆ, ಮರಣ, ಒಂಟಿತನದ ಅರಿವು ಮುಖ್ಯವಾದವು. ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತವಾದ ಅವನ ಕಾಳಜಿಗಳು "ವಿಹ್ವಲತೆ (anxiety), ಬೇಸರ ಅಥವಾ ದುಗುಡ (boredom), ಜಿಗುಪ್ಸೆ ಅಥವಾ ಅಸಹ್ಯತೆ (nausea)" ಮುಂತಾದ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಭಾವನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ಹರಿಕಾರರೆಂದು ಫ್ರೆಂಚ್ ಸಾಹಿತಿಗಳಾದ ಸಾರ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಕಾಮ್ಯುವನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾರ್ತನ The Flies ಮತ್ತು In camera ಹಾಗೂ ಕಾಮ್ಯುನ The outsider, The Myth of Sisyphus, caligula ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೃತಿಗಳು. ಕಾಮ್ಯುವಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತವಾದವೂ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಪಡೆಯುವುದನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಬರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಸಮಾಜದೊಂದಿಗೆ ಇದ್ದು ಸಮಾಜದಿಂದ ತಾವೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಂಡ 'ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತ' ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮೊದಲೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಭಾರತೀಯ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿದ್ದ ಬಗೆಯನ್ನು ಕೆ.ವಿ. ತಿರುಮಲೇಶ್ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಹುಡುಕುತ್ತಾರೆ. "ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ (Individualism) ಭಾರತೀಯ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ನಮ್ಮ ಚಿಂತನೆಗೆ ತೀರ ಹೊಸತೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ವೇದ ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಆತ್ಮಜ್ಞಾನವೆನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಬಹಳ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಸರ್ವಸಮ್ಮತವಾಗಿದ್ದುದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ತಾನು ಮಾಡುವ ಪಾಪ ಪುಣ್ಯಗಳಿಗೆ ತಾನೊಬ್ಬನೇ ಹೊಣೆಯೆನ್ನುವ ಮಾತೂ ಬರುತ್ತವೆ." ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಒಂದು ದಂತಕತೆಯಾದ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಪೂರ್ವಾಶ್ರಮವನ್ನು ಕುರಿತು ಕೆ.ವಿ. ತಿರುಮಲೇಶ್ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾರೆ.

ನಾಲ್ಕು ಅಂಕಗಳ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರವು ತನ್ನ ಗತ ಇತಿಹಾಸ ಹಾಗೂ ವಂಶಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ನರಳುವಂತಹವಾಗಿವೆ. ಗತಕಾಲದ ನೆನಪುಗಳು ವರ್ತಮಾನದ ವಾಸ್ತವಗಳೊಂದಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿ ನಡೆಸುತ್ತವೆ. ವಂಶಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಭಾರದಿಂದ ಕುಸಿಯುತ್ತವೆ. ಹುಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ ಬಂದ ಜಾತಿ, ವರ್ಗ, ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಅವರನ್ನು ಕಾಡುವ ಅಂಶಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯನ ಮಗಳು ದೇವಯಾನಿ ಆರ್ಯಕನ್ನೆಯಾದರೂ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಮೇಲಿನ ಸೇಡಿನಿಂದ ಯಯಾತಿಯ ಕೈ ಹಿಡಿದು ಕ್ಷತ್ರಿಯರ ಅರಮನೆ

ಸೇರುತ್ತಾಳೆ. ಅಸುರಕುಲದ ದೊರೆ ವೃಷಪರ್ವನ ಮಗಳು ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ದೇವಯಾನಿಗೆ ಅವಮಾನ ಮಾಡಿದಳು ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ದೇವಯಾನಿಯ ದಾಸಿಯಾಗಿ ಅರಮನೆ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ರಾಜಕುಮಾರಿಯಾಗಿದ್ದು ಚಂದ್ರವಂಶದ ಅರಸರ ಕೈ ಹಿಡಿಯಬೇಕು ಎಂಬ ಒಂದೇ ಕಾರಣದಿಂದ ಇನ್ನೂ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿರುವ ಅಪೂರ್ಣ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪುರುವಿನ ಕೈ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಅಪಾರ್ಥದಿಂದ ನರಳುವ ಮಾನಸಿಕ ಕ್ಷೋಭೆಯ ಗಂಡನಿಂದ ಪರಿತ್ಯಕ್ತಳಾದ ಸ್ವರ್ಣಲತೆಯೂ ಗತದ ಗಿರಕಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡವಳು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರಗಳು ಯಯಾತಿಯನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಅರಮನೆಯ ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ಪರಕೀಯರೇ.

ಪೂರ್ಣತ್ವದ ಹುಡುಕಾಟವೇ ಕಾರ್ನಾಡರ ಬಹುತೇಕ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವವಾಗಿರುತ್ತದೆ. 'ಅಪೂರ್ಣ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಅಪೂರ್ಣಾಂಗ'ರಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ಅದನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳಲು ತೀವ್ರ ಹೋರಾಟ ನಡೆಸುತ್ತವೆ. ಸ್ವಂತ ಬಾಳಿನ ಅಪೂರ್ಣತೆ ಹಾಗೂ ದುರ್ಬಲತೆಗಳು ಹಾಕಿದ ಗೆರೆಯನ್ನು ದಾಟಲಾರದೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಕುದಿಯುತ್ತವೆ ಎಂದು ಕುರ್ತುಕೋಟಿಯವರು ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ "ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆಲ್ಲ ಸುಖದುಃಖಗಳನ್ನು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಬೊಕ್ಕಸದಂತೆ ಸಿಕ್ಕಂತೆ ವೆಚ್ಚ ಮಾಡಿ ಕೈಸೋತವರಂತೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಪರಿಹಾರ ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯಲ್ಲಿದೆಯೇನೆಂದು ನೋಡಬೇಕೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆ ಕಾದಿದೆ. ಸ್ವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬೇರುಗಳನ್ನು ತನ್ನ ವಂಶವೃಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಕಾಣದೆ ಪುರು ನಿಷ್ಕ್ರಿಯನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ಪೂರ್ವಜರ ಜೀವನವೇ ಅರ್ಥವಾಗದಷ್ಟು ಅವನು ದೂರ ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ; ಏಕಾಕಿತನವನ್ನು ಅಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ."[೫]

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ತೀರ್ಮಾನ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ, ಸಮಚಿತ್ತಳಾಗಿ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಪೂರ್ವಾಪರತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಆಲೋಚಿಸಬಲ್ಲ ಹೆಣ್ಣು. ಕೆಲವು ಮಿತಿಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಅಂದರೆ ಗಂಧರ್ವ ವಿವಾಹಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ದೇವಯಾನಿಯ ದಾಸಿಯಾಗಿ ಮದುವೆಯ ನಂತರ ಯಯಾತಿಯ ರಾಣಿಯೆಂಬ ಮಿತಿಯೊಳಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ನಿರ್ಧಾರಗಳು ಅವಳ ಜೀವಂತಿಕೆ ಹಾಗೂ ಭೂತವನ್ನು ಮೀರಿ ವರ್ತಮಾನದ ಕಡೆಗೆ ಚಲಿಸುವ ನೆಲೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಭೂತಕಾಲದ ನೆನಪು ಹಾಗೂ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿ ನರಳುತ್ತಿದ್ದರೆ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ಅದರಿಂದ ಹೊರಬರುವ, ಇತರರನ್ನು ಹೊರತರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳ ಪ್ರಕಾರ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹುಟ್ಟಿನೊಂದಿಗೇ ಬಂದ 'ಜಾತಿ, ವರ್ಗ' ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಮನುಷ್ಯ ಸತತ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಮೀರಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಅವಳು ಯಯಾತಿಗೆ ಹೇಳುವಂತೆ "ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಅವನ ಮನುಷ್ಯತ್ವದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಅದರ ಅಭಾವದಲ್ಲಿದೆ" ಹೀಗೆ ಇಲ್ಲದೆ ಇರುವುದನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಸತತ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಪಡೆಯುವುದೇ ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾಗಿದೆ.

ದೇವಯಾನಿ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಬಂದ ಜಾತಿಯನ್ನು ಬಿಡಲಾರದೆ ತನ್ನ ಮೈ ಮನಸ್ಸುಗಳೊಂದಿಗೆ ನಿರಂತರ ಹೋರಾಟ ನಡೆಸುತ್ತಾಳೆ. ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಬಗೆಗಿದ್ದ ಮರೆಯಲಾರದ ಸೇಡು ಒಂದು ಕಡೆ ಯಯಾತಿಯ ಬಗೆಗಿದ್ದ ಪ್ರೇಮ ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ಅವಳನ್ನು ತಲ್ಲಣಗೊಳಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ವಿವಾಹ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಕಚನಿಂದ ನಿರಾಶಿತಳಾದ ಅವಳಿಗೆ ಮೈ ಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ತಣಿಸುವಂತಹ ಪ್ರೇಮ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಕಚ ಅವಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿದಂತೆ ನಟಿಸಿ, ಸಂಜೀವಿನಿ ವಿದ್ಯೆ ಕಲಿತ ನಂತರ ಮರೆಯಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಯಯಾತಿ ಮನಸ್ಸಿಗಿಂತ ಮೈಯೇ ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದವನು. ಭೋಗ ಲಾಲಸೆಯಿಂದ ಹೊರಳುವ ಯಯಾತಿಗೆ ಅವನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಎಲ್ಲ ಹೆಣ್ಣುಗಳು ಸ್ವರ್ಗ ಕಾಮವನ್ನು ಕೊಟ್ಟವರು. ದೇವಯಾನಿಗೆ ಅವನಿಂದಲೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪ್ರೇಮ ಪಡೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮೈ ಮನಸ್ಸುಗಳ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಗಾಗಿ ಯಯಾತಿಯೊಂದಿಗೆ ನಿರಂತರ ಹೋರಾಟ ಅವಳದು. ಅದು ದಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ ಎನಿಸಿದಾಗ ಯಯಾತಿಗೆ ಅಕಾಲ ವೃದ್ಧಾಪ್ಯದ ಶಾಪವನ್ನು ಕೊಡಿಸಿ ತಂದೆಯ ಬಳಿಗೇ ಹೊರಟುಹೋಗುತ್ತಾಳೆ.

ಪುರುವಿನದು ಈ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ನಿರಂತರ ಮೀರುವ ಪ್ರಯತ್ನ. ಗ್ರೀಕ್ ಮಾದರಿಯ ದುರಂತವೀರನಂತೆ ತಂದೆಯ ವೃದ್ಧಾಪ್ಯ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಪುರು ತನ್ನ ತರುಣ ಮನಸ್ಸು ಹೊರಲಾರದ ವೃದ್ಧಾಪ್ಯದ ಭಾರದಿಂದ ಕುಸಿಯುತ್ತಾನೆ. ವೇಗವಾಗಿ ಹರಿವ ಮನಸ್ಸು ಅವನದು. ಯಯಾತಿ ಮತ್ತು ಪುರುವನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಮೈ ಮನಸ್ಸುಗಳ ಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲಿ, ಮೈ ಮನಸ್ಸು ಒಂದನ್ನೊಂದು ಅನುಸರಿಸದಿದ್ದರೆ ಉಂಟಾಗುವ ಅಪೂರ್ಣತೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಯಯಾತಿಯದು ತಾರುಣ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದ ನಂತರ ಭೋಗವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ದೇಹ. ಆದರೆ ಮನಸ್ಸು ಎಳೆಯ ದೇಹದೊಂದಿಗೆ ಸಹಕರಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಪುರುವಿನದು ತರುಣ ಮನಸ್ಸು, ದೇಹ ಮುಪ್ಪಿನದಾದುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಅಂತರ ಮೀರಲಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಕಾರ್ನಾಡರ ಹಯವದನ ಮತ್ತು ಮತ್ತಿತರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದೇ ರೀತಿಯ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲರ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮ ಭೂತಕಾಲವನ್ನು ಮರೆತು ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದಿಸುವುದೊಂದೇ ಉತ್ತರವಾಗಿತ್ತಾದರೂ ಮನುಷ್ಯ 'ಭೂತ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನ'ದ ನಡುವೆ ಜೀವಿಸುವ

ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಕುಪ್ಪಸಗಳಷ್ಟೇ ಬದಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ವರ್ಗ, ವರ್ಣ, ಮೈಮನಸ್ಸು ಎಲ್ಲವೂ ಚೆಲ್ಲಾಪಿಲ್ಲಿ ಕಡಿದೊಗೆದು ಮರಳಿ ಜೋಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಆಯಾ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಆಯಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಪೂರ್ಣಾಂಗಗಳು ದೊರೆಯದೆ ಇಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತರಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಚಿತ್ರಲೇಖೆ, ಪುರುವಿನ ನವವಧು. ನೇರವಾಗಿ ಈ ಯಾವ ಪಾತ್ರಗಳ ಘರ್ಷಣೆಗೂ ಸಂಬಂಧಿತಳಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ವೇಗಗೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ವೇಗವರ್ಧಕದಂತೆ ಅವಳು ವರ್ತಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಕ್ರಿಯೆ ವೇಗವಾಗಿ ಆರಂಭವಾದ ನಂತರ ಅದರ ನಿಲುಗಡೆಯೆಂಬಂತೆ ಅವಳ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಘರ್ಷಗಳೂ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಮರಣದ ನಂತರ ನಿಲುಗಡೆಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಯಯಾತಿಯೊಂದಿಗೆ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ಮನುಷ್ಯ ನಿರ್ಮಿತ ಪಂಚಾಂಗದೊಡನೆ ನಮ್ಮ ಜೀವನ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಓಡುವ ಮನಸ್ಸು ನಿಲ್ಲುವ ದೇಹ ತಾಳೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ವಾದ ಹೂಡುತ್ತಾಳೆ. "ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನ ಪಂಚಾಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ, ನಾಡಿಯ ಸ್ಪಂದನದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ" ಎಂಬ ವಾದ ಅವಳದಾದರೂ ಯಯಾತಿ ಅಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಪುರುವಿನ ಯೌವನ ಕೊಡಲು ನಿರಾಕರಿಸಿದಾಗ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ವಿಷದ ಕರಂಡಿಕೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಕುಡಿದು ಅಸುನೀಗುತ್ತಾಳೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪಾತ್ರ ಸ್ವರ್ಣಲತೆ, ಗಂಡನ ಅನುಮಾನದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದ ನೊಂದವಳು. ಗಂಡನಿಂದ ಪರಿತ್ಯಕ್ತಳಾದ ಅವಳು ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ದುರಂತದಿಂದ ಹುಚ್ಚಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಇದೆಲ್ಲದರಿಂದ, ಈ ವೇಗವಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಗೊಂಡ ಯಯಾತಿ ಇಲ್ಲಿನ ದುರಂತ ಜನರಿಗೆ ತಲುಪುವ ಮೊದಲೇ ವಾನಪ್ರಸ್ಥಾಶ್ರಮಕ್ಕೆ ತೆರಳಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯೆಂದಂತೆ ಸೂತ್ರಧಾರಿ ನಾಂದಿ ಹಾಡಿ ಹೋದ ನಂತರದ ಕಥೆ ಚದುರಂಗದಾಟವಾಗಿದೆ. ವೇದಿಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ನಂತರ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮ ಪಾಪಪುಣ್ಯಗಳ ಭಾರ ಹೊತ್ತು ಅಭಿನಯಿಸಲೇಬೇಕಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಈ ಚದುರಂಗದಾಟದಲ್ಲಿ ಆಟಿಕೆಗಳೇ. ಎಲ್ಲರೂ ಹೋದ ನಂತರ ಉಳಿಯುವವನು ಒಬ್ಬನೇ. "ಏಕಾಂಗಿ, ಅಸಹಾಯಕ" ಪುರು ಮಾತ್ರ. ಅವನೂ ತನ್ನ ದಾರಿ ಹುಡುಕ ಹೊರಟರೂ, ಆ ದಾರಿ ಅವನಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ಅಗೋಚರವಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ವಂಶದ ಅಂತಸ್ಸತ್ವವನ್ನು ಅರಿಯಬೇಕೆಂಬ ಹುಚ್ಚಿನಲ್ಲಿ ತಂದೆಗೆ ತಾರುಣ್ಯ ಕೊಟ್ಟ ಪುರು, ವಂಶದಲ್ಲಿರಬಹುದಾದ ಅಂತಸ್ಸತ್ವವೂ ಸಿಗದೆ, ತಾನೇ ಹುಡುಕ ಹೊರಟ ದಾರಿಯೂ ಸಿಗದೆ ಕವಲಿನ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಅಸಹಾಯಕನಾಗಿ ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ. ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಆತ್ಮಾಘಾತದ ಅರ್ಥ ತಿಳಿಯದೆ ಚಿಂತಿತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿಯವರು ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವಂತೆ "ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರ ಶಾಪ ಮನೆಯಂತ ಮನೆಯೆಲ್ಲ ಸಿಡಲಂತೆ ಸಂಚರಿಸಿ ಕೊನೆಗೆ ಬಡಿಯುವುದು ಅವಳಿಗೆ. ತಂತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೂಡ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಪಾತ್ರ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಮೇಲೆ ಯಯಾತಿಗೆ ಬರಬಹುದಾಗಿದ್ದ ವೈರಾಗ್ಯ ಇವಳ ಸಾವಿನಿಂದ ಬೇಗ ಬಂದು ಬಿಡುವುದು ನಾಟಕೀಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಿದೆ."

ಈ ಎಲ್ಲಾ ವೇಗವಾದ ಘಟನೆಗಳಿಂದ 'ಅಸ್ತಿತ್ವ' ಹುಡುಕಲು ಹೊರಟ ಪುರು ತನಗೇನು ಬೇಕು ಎಂಬುದೇ ಅರಿವಾಗದೆ ಗೊಂದಲದಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ಮತಿಭ್ರಮೆಗೆ ಒಳಗಾದ ಸ್ವರ್ಣಲತೆ, ಹೆಣವಾಗಿರುವ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅವನ ಸಂಗಾತಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ವಿಕ್ಷಿಪ್ತನಾದ ಪುರು ಎಲ್ಲ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ನಾಯಕರ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಮರೆತ ದೈವದ ಕಡೆಗೆ ಚಾಚಿ "ಇದೆಲ್ಲದರ ಅರ್ಥವೇನು ದೇವರೇ, ಇದರ ಅರ್ಥವೇನು" ಎಂದು ಆರ್ತದನಿಯಲ್ಲಿ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಆರ್ತತೆ ಪುರುವಿನದೊಬ್ಬನದಲ್ಲ, ಭೂತಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ವರ್ತಮಾನದ ಕಡೆಗೆ ಚಲಿಸುವ, ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಈಡಾಗಿರುವ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರ ಆರ್ತತೆಯೂ ಹೌದು. ವಸ್ತು ಪೌರಾಣಿಕವಾದರೂ ಅದು ಧ್ವನಿಸುವ ಅರ್ಥ ಸಮಕಾಲೀನವಾದದ್ದಾಗಿದೆ.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ನವ್ಯ ಸಂವೇದನೆಯುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳು ಜಾನಪದ, ಪುರಾಣ, ಐತಿಹ್ಯ, ಇತಿಹಾಸದ ಕಡೆಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕೈ ಚಾಚುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡದ ಯಶಸ್ವಿ ನಾಟಕಕಾರರೆಲ್ಲರ ವಸ್ತುಗಳೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನೇ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಜೀವ ತಳೆದ ನಾಟಕಗಳು ಪುರಾಣ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ಹಾಗೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಕಾರ್ನಾಡರೇ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿರುವಂತೆ ಅವರಿಷ್ಟಪಡುವುದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪೌರಾಣಿಕ - ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಥೆಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದು. ಈ ನಿಲುವಿಗೆ ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ ಅಂತಹ ಪರಿಚಿತ ವಸ್ತುವನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳು ಸುಲಭವಾಗಿ, ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಹಾಗೂ ಓದುಗರನ್ನು ತಲುಪುತ್ತವೆ. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಆಧುನಿಕ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನಿ ಕಾರ್ಲ್ ಯೂಂಗ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಪುರಾಣ - ದಂತಕಥೆಗಳು ಪುನಾರಾವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುವ ಇಡೀ ಮನುಕುಲದ ವರ್ತನೆಯ ಹಾಗೂ ಮಾನವನ ಆದಿಮ ಅನುಭವಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಚಿರಂತನ

ಪ್ರತೀಕಗಳ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ."[೬] ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಹಾಗೂ ಭಾರತೀಯ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆ 'ತಂದೆ ಮಗನನ್ನು' ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ ಎಂಬರ್ಥದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡ್ ಯಯಾತಿ ಸಿಂಡ್ರೋಮ್ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಕ್ತವಾಗಿ ಗ್ರೀಕ್ ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಮಗ ತಂದೆಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿವೆ. "ಯೂಂಗ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಾರ್ನಾಡರು ಭಾರತೀಯ, ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಗ್ರೀಕ್ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ವಾದವೇನೆಂದರೆ ಭಾರತೀಯ, ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಪುರಾಣಗಳ ಒಂದು ಪುನರಾವರ್ತಿತ ಆಶಯವೆಂದರೆ ತಂದೆ ಮಗನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ. ಈ ಹೇಳಿಕೆಗೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ, ತಂದೆಯ ಇಚ್ಛಾಪೂರ್ತಿಗಾಗಿ ಅವಿವಾಹಿತನಾಗಿಯೇ ಉಳಿದ ಭೀಷ್ಮ, ತಂದೆಯ ವಚನ ಪಾಲನೆಗಾಗಿ ಸಿಂಹಾಸವನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿದ ರಾಮ, ತಂದೆಯಿಂದ ಯಮನಿಗೆ ದಾನವಾಗಿ ಕೊಡಲ್ಪಟ್ಟ ನಚಿಕೇತ, ತಂದೆಯ ಸುಖಕ್ಕಾಗಿ ತನ್ನ ಯೌವನವನ್ನೇ ಧಾರೆಯೆರೆದ ಪುರು, ಮಗ ಸೊಹ್ರಾಬ್‌ನನ್ನು ಕೊಂದ ರುಸ್ತುಂ ಇತ್ಯಾದಿ ಅನೇಕ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಅವರು ನೀಡುತ್ತಾರೆ."[೭]

ಗಿರೀಶ್ ಕರ್ನಾಡರ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ 'ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸಗಳನ್ನು' ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿಸುವ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವರು ಗುರ್ತಿಸುವ ಹಾಗೆ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಗತಕಾಲದ, ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಅಗೋಚರ ಹಾಗೂ ಅನುಭವಿಸಲಾರದ ಸಂಬಂಧಗಳಿರುತ್ತವೆ. "ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತು ಇದಕ್ಕೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತೆ ಅಂತ ನನಗೆ ಅನ್ನಿಸೋದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಂಡದ್ದು ಅಷ್ಟೇ. ಅದರ ಹುಟ್ಟು ಇನ್ನಾವುದೋ ಕಾಲದಲ್ಲಿರುತ್ತೆ. ಹೀಗೆ ಗತಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಇವತ್ತು ಕಾಣುತ್ತಿರುವ ನಾವು ಅದರ ಆಳ ವಿಸ್ತಾರಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಹಾಗೂ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಾಗಷ್ಟೇ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳೆಲ್ಲ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಕಳಚಿದ ಕೊಂಡಿಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಕನೆಕ್ಟ್ ಆಗಿ, ಇಡೀ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ನಾಟಕೀಯ ಸ್ವರೂಪ ಬರುತ್ತದೆ.[೮]

ಕಾರ್ನಾಡರು ನವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ ಹಾಗೂ ಅಸಂಗತವಾದವನ್ನು ಯಯಾತಿಯಂತ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಳಿಸುವಾಗ ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಕೆಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಮೀರಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪುರಾಣ ಎನ್ನುವ ಪದಕ್ಕೆ ಆ ಕಾಲದ್ದು, ಈ ಕಾಲದ್ದು ಎಂಬ ಮಿತಿಗಳೇನು ಇಲ್ಲ. ಅದು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯಂತಹ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣದ ಎಲ್ಲ ಕಥೆ, ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಅಂತಿಮವಾದ ನಿಲುಗಡೆ ಎನ್ನುವುದಿರುತ್ತದೆ. ಅದರೊಂದಿಗೆ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೂ ಅಂತ್ಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಯಯಾತಿಯಂತಹ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯನ ಶಾಪ ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಸಾವುಗಳಿಂದಾಗಿ ಸಾವಿಗೂ ಸರಿಯಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಲಾರದ ಪುರು ತಬ್ಬಿಬ್ಬಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಹೇಗೆ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಣಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಮುಂದುವರೆಸಬೇಕು ಎಂಬ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಸ್ವತಃ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಒಳಗಾಗಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕಕಾರರ ಗೊಂದಲ ಪುರುವನ್ನು ನಿರಾಶೆಯಿಂದ ಕೈಚೆಲ್ಲಿ "ಇದೆಲ್ಲದರ ಅರ್ಥವೇನು ದೇವರೇ, ಇದರ ಅರ್ಥವೇನು" ಎಂದು ನಿಲ್ಲಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಕ್ರಿಯೆ ಹಾಗೂ ಆಲೋಚನೆಗಳ ಗೊಂದಲದಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಏನನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಹೇಳದೆ, ಓದುಗರಾಗಿ ಏನನ್ನೂ ತಲುಪಿಸಲಾಗದೆ ಪುರುವನ್ನು ಗೊಂದಲದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದಂತೆ ಓದುಗರನ್ನೂ ನಿಲ್ಲಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ

ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ' ಜನ್ನನ ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ನಾಟಕ. ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾದ, 'ಧರ್ಮ-ಅಧರ್ಮ, ನೈತಿಕತೆ - ಅನೈತಿಕತೆಯ' ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ನಡೆಸಿದ ಕೃತಿ. ಮನೋ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ವಿಧಾನದಿಂದ ಅಥವಾ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾದ, ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಹಲವು ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಿದ ಕಾವ್ಯವಾಗಿದೆ. ೧೧ನೇ ಶತಮಾನದ ವಾದಿರಾಜನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದು ೧೨ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಜನ್ನನಿಂದ ರಚಿತವಾದ ಈ ಕೃತಿ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಆಚರಣೆಯ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲಕ ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟ ಕೃತಿ. ಇದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕುರಿತು ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರು 'ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ' ಎಂಬ ನಾಟಕ ಬರೆದಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.[೯]

ಜೈನಮತದ ಮುಖ್ಯತತ್ತ್ವ ಅಹಿಂಸೆ, ಈ ತತ್ವದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಾಗಿಯೇ ಜನ್ನನ ಯಶೋಧರ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ರಚಿಸಲಾಗಿದ್ದು 'ಶ್ರಾವಕ ಜನದುಪವಾಸಂ ಜೀವ ದಯಾಪ್ಪಮಿಯೊಳಾಗೆ ಪಾರಣೆ ಕಿವಿಗಳ್ಗೀ ವಸ್ತು ಕಥನದಿಂದುದ್ಭಾವಿಸೆ ಕವಿಭಾಳಲೋಚನಂ ವಿರಚಿಸಿದಂ' ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಜೈನಧರ್ಮದ ಪ್ರಚಾರ ಕಾವ್ಯವೆನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಜನ್ನನ ಕಾಲಕ್ಕಾಗಲೇ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜೈನಧರ್ಮ ಇಳಿಮುಖವಾಗುತ್ತಿದ್ದು ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯ ಮೂಲಕ ಜೈನ ಮತದ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಹರಡಲು ನಯಸೇನ, ಬ್ರಹ್ಮಶಿವ, ಜನ್ನ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು. ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆಯ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಕಥೆ ಈ ಮುಂದಿನಂತಿದೆ. ಅಯೋಧ್ಯಾ ದೇಶದ ರಾಜಪುರದ ಅರಸ ಮಾರಿದತ್ತ. ಆ ಪಟ್ಟಣದ ದೇವಿ ಮಾರಿ 'ಪಾಪ ಕಳಾಪಂಡಿತೆ' ಎನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಜೀವಿಗಳನ್ನು ಬಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸುಖವೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡವಳು. ಈ ಕಾವ್ಯದ ಕಥೆಯು ನೇರವಾಗಿ ರೂಪಿತವಾಗದೆ, ಭವಾವಳಿಗಳ ಮೂಲಕ ಪುನರ್‌ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿದೆ. ಒಮ್ಮೆ ರಾಜಪುರದಲ್ಲಿ ಮಾರಿದತ್ತ ದೇವತೆಯಾದ ಚಂಡಮಾರಿಗೆ ಅರ್ಪಿಸಲು ಅಗತ್ಯವಿದ್ದ ಮಾನವ ಜೋಡಿಯ ಬಲಿಸಿಗದೆ ತನ್ನ ತಳವಾರನಿಗೆ ಆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವಂತೆ ಆಜ್ಞಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ತಳವಾರ 'ಸುದತ್ತಾಚಾರ್ಯ' ಎಂಬ ಜೈನ ಮುನಿಯ ಶಿಷ್ಯರಾದ ಅಭಯರುಚಿ ಮತ್ತು ಅಭಯಮತಿ ಎಂಬ ಅಣ್ಣ ತಂಗಿಯರು ಚರಿಗೆಗಾಗಿ ಹೊರಟಿದ್ದಾಗ ಹಿಡಿದು ಮಾರಿಗುಡಿಗೆ ತರುತ್ತಾನೆ. ತಾವು ಚಂಡಮಾರಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದರೂ ಆ ಮಕ್ಕಳು ಮಾರಿದತ್ತನನ್ನು 'ನಿರ್ಮಲ ಧರ್ಮದಿಂದೆ ಪಾಲಿಸು ಧರೆಯಂ ಎಂದು ಆಶೀರ್ವದಿಸುತ್ತಾರೆ." ಈ ಮಕ್ಕಳು ಮಾರಿಗುಡಿಯ ಆವರಣದಲ್ಲೇ ಭಯದಿಂದ ಪ್ರಾಣ ಬಿಡುವರು ಎಂದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದ್ದ ಮಾರಿದತ್ತ ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಮರಣದ ಭಯವಿಲ್ಲದೆ ತನಗೆ ಆಶೀರ್ವದಿಸಿದ್ದನ್ನು ಕೇಳಿ ಅವರ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಅಭಯರುಚಿ ತನ್ನ ಪೂರ್ವ ವೃತ್ತಾಂತದ ಕಥೆ ಹೇಳಲು ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಈ ವೃತ್ತಾಂತದಲ್ಲಿ ಯಶೋಧರ ಮತ್ತು ಅಮೃತಮತಿಯರ ಕಥೆ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಯಶೋಧರ ಅಮೃತಮತಿಯರ ಮಗ ಯಶೋಮತಿ, ಯಶೋಮತಿಯ ಮಕ್ಕಳೇ ಅಭಯರುಚಿ, ಅಭಯಮತಿಯರಾಗಿದ್ದು ಇವರು ತಮ್ಮ ಪೂರ್ವಜರ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂಸೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಪಾಪಕರ್ಮದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಮೃತಮತಿ ಯಶೋಧರರು ಉಜ್ಜನಿಯ ಅರಸ ಅರಸಿಯರು. ಒಮ್ಮೆ ಶಯ್ಯಾಗೃಹದಲ್ಲಿ ಗಂಡ ಹೆಂಡಿರು ಮಲಗಿದ್ದಾಗ ಅರಮನೆಯ ಮಾವುತ ಅಷ್ಟಾವಂಕ ವಿನೋದಕ್ಕಾಗಿ ಹಾಡಿದ ಹಾಡು ಅಮೃತಮತಿ ನಿದ್ದೆಯನ್ನು ಕೆಡಿಸಿ ಅವಳ ಹೃದಯವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದಾಗ ಎಚ್ಚೆತ್ತ ಅವಳು 'ಮುಟ್ಟಿದ ಮನಮಂ ತೊಟ್ಟನೆ ಪಸಾಯದಾನಂ ಗೊಟ್ಟಳ್.' ತನ್ನ ದೂತಿಯ ಸಹಾಯದಿಂದ ಆ ಮಾವುತ ಅಷ್ಟಾವಂಕನನ್ನು ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಕ್ರಮೇಣ ಗಂಡನಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು ಇಳಿಮುಖವಾಗುತ್ತಾ ಅದರ ಅರಿವಾದ ಯಶೋಧರ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ರಾಣಿಯನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿದ ಹೋದ ಯಶೋಧರ 'ಅಮೃತಮತಿ ಮತ್ತು ಅಷ್ಟಾವಂಕನ' ಕೂಟವನ್ನು ಕಂಡು ಸಿಟ್ಟಿಗೇಳುತ್ತಾನೆ. ಉದ್ರಿಕ್ತನಾಗಿ ಅವರನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಬೇಕೆಂದು ಕತ್ತಿ ಎತ್ತಿದವನು "ಹೆಣ್ಣು ತಪ್ಪಿ ನಡೆದರೆ ಅವಳನ್ನು ಬಿಡುವುದೇ ಲೇಸು. ಹಾಗಲ್ಲದೆ ಈ ನೀಚಳನ್ನು ಕೊಂದು ಜಾಣನು ಹುಳು ಹುಟ್ಟುವ ನರಕದಲ್ಲಿ ಬೀಳುವನೆ" ಎಂದು ತನ್ನನ್ನು ಸಂತೈಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ತನ್ನ ತಾಯಿಯ ಹತ್ತಿರ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯ ಜಾರತನವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಲಾರದ ಯಶೋಧರ 'ಕಳೆದ ರಾತ್ರಿ ರಾಜಹಂಸ ಕೋಪಗೊಂಡು ಕೊಳಚೆ ನೀರಿನ ಕೊಳದಲ್ಲಿ ಆಡುವುದನ್ನು ಕಂಡೆ' ಎಂಬ ಕನಸಿನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ದೋಷಮುಕ್ತವಾದ ಈ ಕನಸಿನ ಪಾಪದ ನಿರ್ಮೂಲನಕ್ಕೆ ಯಶೋಧರನ ಕತ್ತಿಯಿಂದ ದೇವಿಗೆ ಕುರಿಬಲಿ ಕೊಡಬೇಕೆಂದು ರಾಜಮಾತೆ ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದಳು. ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪದ ಮಗನಿಗೆ ತಾಯಿ ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜವನ್ನಾದರೂ ಬಲಿಕೊಡದಿದ್ದರೆ ತನ್ನನ್ನೇ ಬಲಿಕೊಡುವೆನೆಂದು ಹಟ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಸಂದಿಗ್ಧಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಹಾಕಿಕೊಂಡ ಯಶೋಧರ ವಿಧಿಯಿಲ್ಲದೆ ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜವನ್ನು ಬಲಿಕೊಡಲು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಕತ್ತಿಯಿಂದ ಹೊಡೆದ ತಕ್ಷಣವೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಬೆಂತರವೊಂದು ಕೋಳಿಯ ತಲೆಯಿಂದ 'ಕುಕ್ಕೂಕೂ' ಎಂದು ಕೂಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಕೈಯಿಂದ ಆದ ಜೀವಹಿಂಸೆಗೆ ನೊಂದು ತಪಸ್ಸಿಗೆ ಹೋಗಲು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಾಯಿಯೊಂದಿಗೆ ಅಮೃತಮತಿ ನೀಡಿದ ವಿಷದ ಲಡ್ಡುಗೆ ತಿಂದು ಪ್ರಾಣಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ತಪಸ್ಸಿನ ಮೂಲಕ ಪಾಪ ಪರಿಹಾರವಾಗದ ಕಾರಣ ಹಲವು ಭವಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಜೀವ ತಳೆದು ಕೊನೆಗೆ ತನ್ನ ಮಗನಾದ ಯಶೋಮತಿಯ ಹೆಂಡತಿ ಕುಸಮಾವಳಿಯ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ತಾನು ಅಭಯ ರುಚಿಯಾಗಿ, ತಾಯಿ ಅಭಯಮತಿಯಾಗಿ ಅವಳಿ ಮಕ್ಕಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಜನ್ಮ ತಳೆದರು. ತಮ್ಮ ಕತೆಯನ್ನು ಕೇಳಿದ ನಂತರ ಚಂಡಮಾರಿ ದೇವತೆ ಹಾಗೂ ಮಾರಿದತ್ತನನ್ನು ಅಹಿಂಸಾಮತಿಗಳಾಗಿ ಮಾಡಿದರು.

ಮೂಲದ ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ತದ್ವತ್ತಾಗಿ ಪಾಲಿಸ ಹೋಗಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆದಿದೆ. ಜೈನ ಧರ್ಮದ ಪ್ರಚಾರ ಕಾವ್ಯ ಇಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಮೂಲಭೂತ ದ್ವಂದ್ವ 'ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಮೈನ ಸಂಘರ್ಷ'ವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಂತೆ ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ವಿಮರ್ಶಕರು ಅಮೃತಮತಿ ಅನೈತಿಕ ಸಂಬಂಧವಿರಿಸಿಕೊಂಡವಳು, ಕಾಮಕ್ಕೆ ಕಣ್ಣಿಲ್ಲವೆನ್ನುವ ಹಾಗೆ ವರ್ತಿಸಿದವಳು. ಆತ್ಮ ಸಂಯಮವಿಲ್ಲದವಳು ಎಂಬಂತೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಅಮೃತಮತಿಯ ಪಾತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಮರ್ಶಕರು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಹೀಗಿವೆ ; "ನೈತಿಕ ಅಧಃಪತನ" (ಕುವೆಂಪು), "ಶೀಲವಳಿದು ಗುಣವಳಿದು ಅಧೋಗತಿಯತ್ತ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕಿದವಳು" (ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ), ಮನೋವಿಕಾರದ ವೈಪರೀತ್ಯ" (ಎಲ್.ಆರ್. ಹೆಗ್ಡೆ), ಅಮಾನುಷವಾದ ಪಶು ಪ್ರವೃತ್ತಿ" (ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜು) ಯುಕ್ತಾಯುಕ್ತ ವಿವೇಚನೆಯಿಲ್ಲದ "ಬರಿಯ ಕಾಮುಕ ಸ್ತ್ರೀ" (ತೆಕ್ಕುಂಜ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟ)[೧೦] ಕಾರ್ನಾಡರು ಭವಾವಳಿ, ಅಭಯ ರುಚಿ ಅಭಯಮತಿಯರ ಕಥೆ ಮತ್ತಿತರ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕೈ ಬಿಟ್ಟು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನೈತಿಕ ದ್ವಂದ್ವ, ಧರ್ಮದ ಬಿಗಿಬಂಧದಲ್ಲಿನ ಒಡಕು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ದ್ವಂದ್ವಗಳ ಕಡೆ ಗಮನಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಅಮೃತಮತಿಯ 'ಇಂದ್ರಿಯಗಮ್ಯ ವಿಚಾರಕ್ಕೂ, ಅವರ ನೈತಿಕತೆ ಇರುವ ದ್ವಂದ್ವಕ್ಕೂ' ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಜಿನ ಬಸದಿಯ ಗರ್ಭಗೃಹದಲ್ಲಿ ಮಾವುತ ಹಾಗೂ ಅಮೃತಮತಿಯರ ಸಮಾಗಮವಾದರೆ, ಗರ್ಭಗೃಹದ ಹೊರಗೆ ರಾಜಮಾತೆ ಹಾಗೂ ರಾಜ ಇಬ್ಬರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಅವರ್ಯಾರೂ ಇಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಮೂಲದ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಗೋಚರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ರಾಜ, ರಾಣಿ, ರಾಜಮಾತೆ ಮತ್ತು ಮಾವುತ ಎಂದಷ್ಟೇ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ತಾಂತ್ರಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಪ್ರಚಾರ ಹಾಗೂ ನೀತಿ ಭೋದನೆಯೇ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದ್ದ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯದ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದೂ ನಾಟಕದ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಿಸುವಾಗ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಆಗಬೇಕದ್ದಾಗಿವೆ.

ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಜಿ. ರಾಜಶೇಖರ್ ಗುರುತಿಸುವಂತೆ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಗದ್ಯ ಮಾದರಿಗೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗಿವೆ. "ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಂದರ್ಭ ಕೊಡುವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮಾತ್ರ ಇದೆ; ಅದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದ ವೈಯುಕ್ತಿಕತೆಯಾಗಲೀ, ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯಾಗಲೀ ಆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಿಲ್ಲ; ಅವು ಕೇವಲ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದ ಪಾತ್ರಗಳು. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ, ಅವುಗಳ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಮೀರಿದ ವೈಯುಕ್ತಿಕತೆಯೂ ಇದೆ. ಅವು ಕೇವಲ ನಾಟಕದ ಒಳಗಿನ ಕಾಲದ ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸಲ್ಲುವವಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ನಾಲ್ಕು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ (ಅಷ್ಟವಂಕ, ಅಮೃತಮತಿ, ಯಶೋಧರ ಮತ್ತು ರಾಜಮಾತೆ) ಭೂತದ ನೆನಪುಗಳಿವೆ. ಅಷ್ಟವಂಕನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಆ ನೆನಪುಗಳು ಹೊರೆಯಾಗಿವೆ; ಮತ್ತು ಒಬ್ಬರು ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ನೆನಪುಗಳಲ್ಲಿ ಹುಗಿದು ಹೋದ ಬದುಕಿನ ಛಿದ್ರಗಳನ್ನು ಕೆದಕಿ, ಬಹಿರಂಗಗೊಳಿಸಿ, ಹಂಗಿಸಿ ಜಾಲಾಡುತ್ತಾರೆ."[೧೧] ಕಾವ್ಯದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪರಿಹಾರಗಳಿಗಿಂತ, ನೈತಿಕಾನುಭವದ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿ 'ರಾಜ, ರಾಣಿ, ರಾಜಮಾತೆ, ಮಾವುತ' ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಧರ್ಮ, ವರ್ಗ ಹಾಗೂ ಭಾಷಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ರಾಜ ರಾಣಿ ಜೈನ ಧರ್ಮಾವಲಂಬಿಗಳಾದರೆ ರಾಜಮಾತೆ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದವಳು ಎಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶಗಳೆಂದರೆ ಅವು ಎದುರಿಸುವ ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿನ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು ಹಾಗೂ ಭೂತದಲ್ಲಿ ನೆಲೆನಿಂತು. ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ನೆಲೆನಿಲ್ಲಲಾರದ ಅಸಹನೀಯ ದ್ವಂದ್ವಗಳಾಗಿವೆ. ಯಯಾತಿಯ 'ಪುರು', ತುಘಲಕ್‌ನ 'ತುಘಲಕ್' ಹಾಗೂ ಹಯವದನದಲ್ಲಿನ 'ಪದ್ಮಿನಿ' ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ನರಳುವವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜದಲ್ಲಿ ರಾಜ, ರಾಣಿ ಹಾಗೂ ರಾಜಮಾತೆಯರಿಗೆ ಈ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನ ಅರಿವಿದೆ. ಆದರೆ ಹೊರ ಬರಲಾರದೆ ಪರಸ್ಪರ ಮಾತಿನಿಂದ ಹಂಗಿಸುವ, ಚುಚ್ಚು ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಮಗ್ನರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಪರಸ್ಪರ ಒಡಕು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಈ ಪಾತ್ರಗಳ ಹಿಂದೆ ಆಯಾ ಯುಗದ ದ್ವಂದ್ವಗಳೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. "ಆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶಗಳೆಂದರೆ ನಾಟಕದ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆ; ಅದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸಂಭಾಷಣೆಯ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಆಯಾಮ ಮತ್ತು ವರ್ತನೆಯ ನಾಟ್ಯಮಯತೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಗಿರೀಶರ ನಾಟಕ ಕುರಿತು ಹೇಳುವ ಮಾತು ಕೂಡ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಬಿಡುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಈ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಗಿರೀಶರು ಸಮಕಾಲೀನತೆಗೆ ಅದರ (ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೆ) ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ತೋರುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಕೂಡ ಆಗಿದೆ. ಅವರು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವಾದಿ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೂ ಮನುಷ್ಯರ ಒಡಕು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನುಳ್ಳ ಮತ್ತು ಅಸಂಬದ್ಧತೆಗೂ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾರೆ."[೧೨]

ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ನಿಂತ 'ಯಶೋಧರ ಅಮೃತಮತಿಯರ' ದಾಂಪತ್ಯದಲ್ಲಿನ ಬಿರುಕು ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿದ್ದು 'ಸಂತಾನ ಲೈಂಗಿಕತೆ'ಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮೂಲ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಯಶೋಮತಿ' ಎಂಬ ಮಗನಿದ್ದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳಿಲ್ಲದ ಅಮೃತಮತಿ ತನ್ನ ಬಂಜೆತನದ ಬಗ್ಗೆ, ಹದಿನೈದು ವರ್ಷಗಳ ಯಶೋಧರನೊಂದಿಗಿನ ವಿಫಲ ದಾಂಪತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಧೈರ್ಯವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಮದುವೆಗಿಂತ ಮೊದಲೇ ಬಾಲ್ಯ ಸ್ನೇಹಿತರಾಗಿದ್ದ ಅವರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಸ್ನೇಹ ಸಲುಗೆ ಮೂಡಿದ್ದು ಅದು ಮೇಲುಕೀಳಿಲ್ಲದೆ ಮುಕ್ತವಾಗಿತ್ತು. ಹದಿನೈದು ವರ್ಷಗಳ ವಿಫಲ ದಾಂಪತ್ಯ ಅಮೃತಮತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಮವೋ, ಪ್ರೇಮವೋ ಮಾವುತನನ್ನು ಒಲಿಯುವಂತೆ ಮಾಡಿದೆ. ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದವನಾದ ಯಶೋಧರ ಅಮೃತಮತಿಯ ಮೇಲಿನ ಪ್ರೇಮಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅವಳ ಜೈನ ಧರ್ಮ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದ ಎಂಬ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಸಂತಾನವಿಲ್ಲದ ಕಾರಣ ಆ ಪ್ರೇಮ ಸೊರಗಿ ಮಾವುತನಲ್ಲಿ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಬಯಸಿದೆ. ಸುಳ್ಳು ಬಸಿರನ್ನು ಹೊತ್ತ ಅಮೃತಮತಿ ತಪ್ಪಿನಡೆಯಲು ಕಾರಣವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಅದಕ್ಕೆ ಕೊಡುವ ಕಾರಣ ಹದಿನೈದು ವರ್ಷಗಳ ಸಂತಾನವಿಲ್ಲದ ವಿಫಲ ದಾಂಪತ್ಯ, ಅರಮನೆಯ ಉಸಿರುಗಟ್ಟುವ ಜಡತೆ ಹಾಗೂ ಎಚ್ಚರದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿತ್ತು. "ನನ್ನ ಆರೋಗ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಅದೆಷ್ಟು ಕಳವಳ. ತಿಂಗಳಿಗೊಮ್ಮೆ ಹೊರಚಿಮ್ಮುವ ಆ ಬೊಗಸೆ ರಕ್ತ... ಅದು ಬತ್ತಿ ಹೋಗಲಿ ಅಂತ ಊರಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೆಲ್ಲ ವ್ರತ, ಹರಕೆ, ಪೂಜೆ! ನಿಮ್ಮ ಇಡಿಯ ಪ್ರಜೆ ಕಾಗೆಗಳ ಹಾಗೆ ನನ್ನ ತೊಡೆಗಳ ಮೇಲೆಯೇ ದೃಷ್ಟಿ ನೆಟ್ಟು ಕೂತಿತ್ತು. ಓರೆಗಣ್ಣಿನಿಂದಲೇ ಹೊಟ್ಟೆ ಅಳೀತಿತ್ತು" (ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ, ಪು. ೩೩) ರಾಣಿಯದು ಇಂತಹ ಒಂಟಿ ಆಟವಾದರೆ ಯಶೋಧರ ತನ್ನ ಪ್ರಜೆಗಳ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿಲ್ಲದವನು. ಸ್ವತಃ ರಾಜನೇ ದಾಸಿಯೊಬ್ಬಳು ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ಆಡಿಕೊಂಡ ಮಾತನ್ನು ಅಮೃತಮತಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹುಂಜವಿಲ್ಲದೇನೆ ಕೋಳಿತತ್ತಿ ಇಡತದಲ್ಲ, ಹಾಗೆ ರಾಣಿ ತತ್ತಿ ಇಡಲಿಕ್ಕೆ ಹೊರಟಿದ್ದಳೋ ಏನೋ! (ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ, ಪು. ೩೩) ರಾಜ ರಾಣಿ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ತಮ್ಮ ಮಿತಿಗಳ ಅರಿವಿದೆ. ಅದನ್ನು ಮೀರಲಾರದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಹಾಯಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ರಾಜಮಾತೆ ತಮ್ಮ ಪಾಪಗಳ ಫಲವನ್ನು ಬಲಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರೆ ಅಮೃತಮತಿ ಮಾವುತನ ಗೆಳೆತನದಲ್ಲಿ ಮರೆಯಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ರಾಣಿ ಪಟ್ಟ ಹಾಗೂ ಮಾವುತನ ಸಖ್ಯವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಅಮೃತಮತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು, ನೇರವಾದುದು. ರಾಣಿಯ ಹಾಗೂ ಮಾವುತನ ಜಾರತನ ಬಯಲಿಗೆ ಬಂದಾಗ ರಾಜ ಹುಂಜವನ್ನು ಬಲಿಕೊಡುವುದರ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆ ಹುಂಜನ ಬಲಿಯನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿದ ಅಮೃತಮತಿಗೆ ಹುಂಜನನ್ನು ಬಲಿ ಕೊಡುವುದು ಎಂದರೆ ತನ್ನ ಸಂಕಲ್ಪ ಅಂದರೆ ಮಾವುತನೊಂದಿಗಿನ ಅನುಭವವನ್ನು ಬಲಿಕೊಡುವುದೇ ಆಗಿತ್ತು. "ಅದು ಪಾಪ ಅಲ್ಲ, ಪ್ರಭು, ವರಪ್ರಸಾದ! ಎಲ್ಲಿಂದಲೋ ಓಡಿ ಬಂದ ದೇವರ ಅನುಗ್ರಹ! ಈ ಹುಂಜದ ಬಲಿಗೆ ಒಪ್ಪಿದರೆ ಆ ಗಳಿಗೆಯನ್ನೇ ಜೀವಂತ ಹುಗಿದ ಹಾಗೆ.... ಆ ಪಾಪ ಮಾಡಲಾರೆ." (ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ, ಪು. ೩೪)

ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಚುಚ್ಚುವ ಕೆಲಸ ಬಿಟ್ಟರೆ ಯಶೋಧರ ತೋರಿಸುವ ಅಪಾರ ಸಂಯಮ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತದ್ದು. "ಹುಂಜವಿಲ್ಲದೇ ಕೋಳಿ ತತ್ತಿ ಇಡತದಲ್ಲ, ಹಾಗೆ ರಾಣಿ ತತ್ತಿ ಇಡಲಿಕ್ಕೆ ಹೊರಟಿದ್ದಾಳೋ ಏನೋ" ಎನ್ನುವ ದಾಸಿಯ ಮಾತು ಕೇಳಿದಾಗಲೂ ಕೂಡ ಅವನು ಸಂಯಮ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಬಹಳ ಸಮಾಧಾನದಿಂದ ಅನೈತಿಕ ಸಂಬಂಧ ಕಂಡ ಮೇಲೂ ತಾವು ಗಂಡ ಹೆಂಡಿರೆನ್ನುವ ಮಾತು ಆಡುತ್ತಾನೆ. "ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿಚಿತ್ರವೆಂದರೆ ಮಾವಟಿಗ ಅಷ್ಟವಂಕ ಮುಖ್ಯನಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟಕ ಸಾಧಿಸಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಒಂದು ಬಹು ಮುಖ್ಯ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟಂತಾಗುತ್ತದೆ. ತಾಯಿ - ಮಗ - ಸೊಸೆ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಈ ನಾಟಕದ ಘರ್ಷಣೆಗೆ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಪಾಪ - ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತ; ಕ್ಷತ್ರಿಯ - ಜೈವ; ಹಿಂಸೆ - ಅಹಿಂಸೆ ; ಗಂಡ - ಹಂಡತಿ ಇವುಗಳಷ್ಟೆ ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತವೆ. ನನಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿ ಕಂಡದ್ದೆಂದರೆ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ತನ್ನ ರಾಜ್ಯದ ರಾಣಿ ಒಬ್ಬ ಯಕಶ್ಚಿತ್ ಮಾವಡಿಗನೊಡನೆ ಅಶ್ಲೀಲ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕು ಬಿದ್ದಾಗ ಕೂಡ ರಾಜ ತೋರಲು ಸಾಧ್ಯವಾದ ಸಂಯಮದ ಮತ್ತು ಸಮಚಿತ್ತದ ಗುಣಗಳು. ಈ ರಾಜನನ್ನು ಮನುಷ್ಯ ಗುಣಗಳಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸಿಬಿಟ್ಟಿರುವುದೇ ನಾಟಕ ಮುಕ್ಕಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ."[೧೩] ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳ ಜಂಜಾಟಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ದೊರೆ ಯಶೋಧರ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಧರ್ಮಪರವಾದ ಅಹಿಂಸಾತತ್ವದ ನಿಲುವನ್ನು. ಹಿಂಸಾಕಾರ್ಯತತ್ಪರನಾಗದ ದೊರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿಮಿತ ಕಳಕೊಂಡವನಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರೂ ಎಲ್ಲೋ ಅವನೊಳಗೆ ಧರ್ಮ - ಕಾಮಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೆ ಇಲ್ಲೇ ಈ ಜೈನ ಬಸದಿಯಲ್ಲಿ ರಾಣಿ ತನ್ನವಳಾದರೆ

ತಾನು ಹುಂಜದ ಬಲಿಯನ್ನು ಕೈ ಬಿಡುತ್ತೇನೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಕನಸಿನ ಕಾಡುಬೇರಾದ ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜವನ್ನು ತಾನು ಬಲಿಕೊಡಲಾರೆ ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ ರಾಣಿ ಅಮೃತಮತಿ. ಇವರಿಬ್ಬರಿಗೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ ಹುಂಜವನ್ನು ಬಲಿಕೊಡದೆ ತನ್ನ ಮಗನನ್ನು ಹಿಂಸಿಸು ಎನ್ನುವ ರಾಜಮಾತೆ ಈ ಸಂದರ್ಭ, ವಾತಾವರಣದಿಂದ ಹೊರತಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾಳೆ.

ರಾಜಮಾತೆಯ ಮಾತು ಸಂದರ್ಭ, ಪರಿಸರದೊಂದಿಗೆ ಹೊರತಾಗಿ ಮಾತನಾಡಿದರೂ ಮನುಷ್ಯನ ಹುಟ್ಟಿನೊಂದಿಗೆ ಬರುವ ಹಿಂಸೆ, ಜೀವಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾದದ್ದು ಎಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನು ಸಾರುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖವೇ ಹಿಂಸೆ. ನಿಸರ್ಗಕ್ಕೆ ಹಿಂಸೆ ಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಆಕೆ ಯಶೋಧರನಿಗೆ ತನ್ನ ದ್ರೋಹದಿಂದ ಅಮೃತಮತಿ ಉಂಟು ಮಾಡಿದ್ದು ಹಿಂಸೆ, ಆ ಹಿಂಸೆಯಿಂದ ಅವಳ ಅನುಭವಕ್ಕೊಂದು ನೆಲೆ ದೊರೆಯಿತು ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ. “ನೀನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಹಾದರಕ್ಕೆ ಇಳಿದಿದ್ದರಿಂದ ನಿನ್ನ ಅಮೂರ್ತ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಆಕಾರ ಸಿಕ್ಕಿತು, ಅಸ್ತಿತ್ವ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಬರೇ ನೆನಪಾಗಿ ಮಾತಾಗಿ ಮಾಸಿಹೋಗಬೇಕಾದದ್ದು ಹಿಂಸೆಯಾಗಿ ಬದುಕಿ ಉಳಿಯಿತು. ಅಲ್ಲಿ ನೋಡು, ಅಲ್ಲಿ ಕೂತಿದೆಯಲ್ಲ ಆ ಹುಂಜ, ಅದೇ ನಿನ್ನ ಕನಸಿನ ಕಾಡುಬೇರು.”[೧೪] ಈ ಮಾತುಗಳು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಲ್ಲೂ ಇರಬಹುದಾದ ಹಿಂಸೆಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮುಖಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಜನ ವಿಪರೀತ ಸಂಯಮದ ಮುಖ, ಹಿಂಸೆಗೆ ಕಾತರಿಸುವ ರಾಜಮಾತೆ, ‘ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ತನ್ನ ದ್ರೋಹ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಕಾಲ, ಪರಿಸರ, ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ’ ಮಾತನಾಡುವ ಅಮೃತಮತಿ, ಈ ಮೂವರ ಮಧ್ಯೆ ತನ್ನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿವರಗಳಾದ ‘ಭಾಷೆ, ವರ್ತನೆ’ಯೊಂದಿಗೆ ಹೊರಗೇ ಉಳಿದು ಮಾತನಾಡುವ ಮಾವುತ - ಈ ನಾಲ್ವರದೂ ವಿಶೇಷವಾದ ಚಿತ್ರಣವಾಗಿದೆ.

‘ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ’ ಇಡೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಬಲಿಯ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರತಿಮೆ. ರಾಜನಾದ ಯಶೋಧರ ಹೇಳುವ ರಾಜ ಹಂಸ ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಆಗದೆ ರಾಣಿಯೇ ಆಗಿದ್ದು ಅವಳು ಈಜುವ ಕೊಳುಕು ನೀರು ಬೇರೆಯಲ್ಲ, ಅದು ಬದಗನೇ. ಈ ರಾಜಹಂಸದ ಕೇಡನ್ನು ತಡೆಯಬೇಕೆಂದರೆ ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜದ ಬಲಿಯಾಗಲೇಬೇಕಿದೆ. ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ ಬೇರೆಯಲ್ಲ, ಅವಳ ಕನಸಿನ ಕಾಡುಬೇರಾದ ಮಾವುತನೇ ಆ ಹುಂಜವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಹುಂಜವನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದೆಂದರೆ ಅವಳ ಸುಂದರ ಕನಸನ್ನು ಕೊಂದಂತೆಯೇ. “ದುಃಸ್ವಪ್ನದ ಅಶುಭ ಸೂಚನೆಗೆ ಪರಿಹಾರವಾಗಿ ರಾಜಮಾತೆ ಕೊಡಬೇಕೆನ್ನುವ ಬಲಿ ರಾಜನಿಗೆ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನ ತುಮುಲದ ಪರಿಹಾರಕ್ಕೂ ಅಗತ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನು ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜವನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲೆತ್ನಿಸಿದಾಗ ಅದು ಕೂಗಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಅದರೊಳಗೆ ಮಾವುತನ ಜೀವವಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಅರ್ಥವಾದರೂ, ‘ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ’ ಎಂಬ ಸಂಕೇತವೇ ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿ “ಹಂಸ, ಹಿಟ್ಟಿನ ಕೋಳಿ, ಕೊಳ, ವೀರ್ಯ, ಕನಸು, ವ್ಯಭಿಚಾರ, ಹೂವು, ಶಕ್ತಿ, ರಾಜ ಪೌರುಷ - ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ ಜಾಲದಲ್ಲೇ ಕತೆಯ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥ ಸಂಪತ್ತಿ ಇದೆ.”[೧೫] ಕೊಲ್ಲುವ ರಾಜ, ಅಕ್ಕಿ ಕಾಳು ಹಾಕಿ ಕಾಪಾಡಲೆತ್ನಿಸುವ ರಾಣಿ ಇಡೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ‘ಜೀವಪರ, ಜೀವ ವಿರೋಧಿ’ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಜಡವಾದ ಭೌತಿಕ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕಿಂತ ‘ಆಸೆ - ನಿರಾಸೆ, ಕನಸು - ಕಾಮನೆ’ಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರಪಂಚವೇ ಸಕಾಲಿಕವಾದದ್ದು. ತನ್ನ ಒಳ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಹೊರ ಹರಿಯಬಿಡುವುದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕುವುದರಲ್ಲೇ ಮಾನವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಹುಂಜನ ಪ್ರತಿಮೆ ಸಾಕ್ಷಿ ರೂಪುಳ್ಳದ್ದಾಗಿದೆ.

ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ಬಲಿ ಕೊಡಬೇಕೆನ್ನುವ ರಾಜ, ಬಲಿ ಬೇಡವೆನ್ನುವ ರಾಣಿ, ಇವರಿಬ್ಬರ ನಡುವಣ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೆ ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ ಕೂಗಿಯೇ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಸಾಯಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಹುಂಜದ ಕೂಗುವಿಕೆ ರಾಣಿಯಲ್ಲಿ ಕಮರಿದ್ದ ಆಸೆಗಳನ್ನು ಕೆದರಿದರೆ, ರಾಜ ಅಸಹಾಯಕನಾಗಿ ಸೋಲುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವೆನ್ನುವಂತೆ ನಾಟಕಕಾರರು ಒಂದು ಕೋಳಿ ಪ್ರತ್ಯುತ್ತರವಾಗಿ ಮತ್ತೊಂದು, ಇನ್ನೊಂದು ಕೂಗಿದವು ಎಂಬ ಚಿತ್ರಣ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಹತ್ತಿಕ್ಕಲ್ಪಟ್ಟ ಕನಸುಗಳು, ಆಸೆಗಳು ಅದಮ್ಯವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದು ಸೂಕ್ತ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊರಬೀಳುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿನ ಮನೋ ವ್ಯಾಪಾರಗಳು ಚಿತ್ರಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂಸೆ ಇರುವುದು ಮಾಡುವ ಕೃತ್ಯದಲ್ಲಲ್ಲ, ಅದನ್ನು ಮಾಡಬೇಕೆನ್ನುವ ಸಂಕಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಸಂಕಲ್ಪ ಹಿಂಸೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಹಿಂಸೆಯಷ್ಟೇ ಘೋರ ಪಾಪವಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಕತೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಪರಿಮಿತ ಸ್ವರೂಪದ ನೀತಿಕತೆಯಾಗಿರದೆ ವಿಶಾಲ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಂತದ್ದಾಗಿದೆ. “ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟು ಕತೆಯನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ, ಅದು ಕೇವಲ, ಸಂಕಲ್ಪ ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಪರಿಮಿತ ಸ್ವರೂಪದ ನೀತಿಕತೆ ಆಗಿರದೆ, ಒಂದು ವಿಶಾಲ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸಾರುವ ಪುರಾಣ ಕತೆಯಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ ಆ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯ ಮೂಲತತ್ತ್ವ ಹೀಗಿದೆ : ಬಾಹ್ಯ, ಜಡ, ಭೌತಿಕ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕಿಂತ ಮನುಷ್ಯನ ಆಂತರಿಕ, ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರಪಂಚ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವದ್ದು;

ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿಯ ಅವನ ಆಚಾರ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗಿಂತ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ವಿಚಾರ, ಸಂಕಲ್ಪ, ಧೋರಣೆ ಇವೇ ಮನುಷ್ಯನ ಸತ್ವದ ನಿಜವಾದ ಮಾನದಂಡಗಳು."[೧೬]

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಹಾಗೆಯೇ ಇಲ್ಲೂ ಸಹ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಉದ್ಯುಕ್ತರಾಗಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿನ ದ್ವಂದ್ವ ಅಥವಾ ಬಿರುಕು ಇಲ್ಲೂ ಸಹ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಂತಸ್ತಿಗೂ, ಅವನ ಒಳಗಿನ ನಿಜವಾದ ತಲ್ಲಣಕ್ಕೂ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧಗಳೇ ಇಲ್ಲವಾಗಿ. ಯಶೋಧರ ತಾನು ದೊರೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕೂ ಮರೆಯಲಾರ. ಅದರ ಮಿತಿಯೊಳಗೇ ಅಮೃತಮತಿಯ ಹಾದರ ಹಾಗೂ ಇತರ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಬಿಡಸಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ, ಸ್ಥಾನಮಾನ ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೋರಾಟ ಮಾಡಿದರೂ ಎಲ್ಲ ದಂದ್ವಗಳನ್ನು ಗೆದ್ದು ತನಗೆ ಬೇಕಾದದ್ದು ಮಾತ್ರಸತ್ಯ ಎಂದು ಹೇಳುವ ಅಮೃತಮತಿಯನ್ನು ಗೆಲ್ಲಲಾರ. ತಾನು ಜೈನ, ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಾರದು ಎಂಬ ಅರಿವಿದ್ದರೂ ತಾಯಿಯ ಒತ್ತಡಕ್ಕೆ ಮಣಿದು ಹುಂಜದ ಬಲಿ ಕೊಡುವ ತೀರ್ಮಾನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ದೊರೆ ಜೈನನಾದುದರಿಂದ ತನಗೇನೂ ಮಾಡಲಾರ ಎಂದು ಬೀಗುವ ಮಾವುತನಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಮೂವರ ಮಧ್ಯೆ ಯಶೋಧರ ದುರ್ಬಲನಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಹರಿದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದಾಗಿ ಅಸಹಾಯಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟಕಕಾರರ ಗಮನವಿರುವುದು ಅಮೃತಮತಿಯು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ತೀರ್ಮಾನದ ಕಡೆಯಗಾದ್ದರಿಂದ, ಅವಳನ್ನು ಪಾತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೆಳೆಸುವ, ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ತಿರುಗುಬೀಳುವ, ಆಳದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾದ ದಾಂಪತ್ಯಧರ್ಮ ಮೀರಲಾರದ ಅಸಹಾಯಕಳಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕಡೆಗೆ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಳಗೇ ಇದ್ದು ಅದರ ಬೇರುಗಳನ್ನು ತನಗೆ ಸರಿಕಂಡಂತೆ ಕತ್ತರಿಸುವ ಕೆಲಸ ಅಮೃತಮತಿ ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಆಕೆ ಇಂದಿನ ಯುಗದ ಹಲವು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಾಗಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ನಿರ್ಧಾರಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಬಲ್ಲ ಬಂಡುಕೋರ ನಾಯಕಿಯಂತೆ ಕಾಣಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ.

ಮಾನವನ ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಬಹಳಷ್ಟು ಕಾಲ ಅದುಮಿಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿ ಹೊರಗೆ ಬರಲೇಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ತೋರಲಾಗಿದೆ. ಕೂಗುತ್ತಲೇ ಇರುವ ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ ಎಲ್ಲರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲೂ ಅಡಗಿರಬಹುದಾದ ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಾದ ಪ್ರೇಮ, ಕಾಮ ಹಾಗೂ ಇತರೆ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ಅದರ ಕೂಗು ನೈಸರ್ಗಿಕ ಹಾಗೂ ಸಹಜ ಹತ್ತಿಕ್ಕಲಾರದಂತದ್ದು ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ರಂಗಕೃತಿ ಇದಾದುದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಾಂತ್ರಿಕ ನಿರ್ದೇಶನಗಳೊಂದಿಗೆ ಈ ನಾಟಕ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದು ಅದರ ಸ್ಪಷ್ಟ ಮಾಹಿತಿಗಳು ಇಲ್ಲಿವೆ. ಅವರ ನಾಟಕಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ ಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ (ರಾಜ ರಾಣಿಯರ ಭಾಷೆ, ಮಾವುತನ ಗ್ರಾಮೀಣ ಭಾಷೆ) ಮಾಡಿದರೂ ತನ್ನ ಬಿಗಿಯನ್ನೇನೂ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವ ಕೃತಿಯಾಗಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ

'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರು ಕೃತಜ್ಞತೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವಂತೆ ಮಹಾಭಾರತ ವನಪರ್ವದಲ್ಲಿನ ೧೩೫-೧೩೮ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಯವಕ್ರೀತನ ಆಖ್ಯಾನವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಬರೆದ ನಾಟಕ. ಸಿ. ರಾಜಗೋಪಾಲಚಾರಿಯವರ ೪೦೦ ಪುಟಗಳ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಯವ ಕ್ರೀತನ ಆಖ್ಯಾನದ ಓದು ಮೂವತ್ತೇಳು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ತಮ್ಮನ್ನು ಪೀಡಿಸುತ್ತಲೇ ಇತ್ತು ಎಂದು ಕಾರ್ನಾಡ್ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. "೧೯೯೩ರಲ್ಲಿ ಆಮೇರಿಕಾದ ಮಿನಿಯಾ ಪೋಲೀಸ್ ನಗರದ ಗಥ್ರೀ ಥಿ ಏಟರ್ ನಾಟ್ಯ ಸಂಸ್ಥೆಯವರು ಅವರ ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ಹೊಸ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯ ಹೇಳಿದ್ದು, ತಾವು ಕನ್ನಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಎದುರಿಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮೊದಲು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆದು ಆ ನಂತರ ಭಾಷಾಂತರವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಅವರಿಗೆ ಕೊಡಬಲ್ಲೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿತು ಆರ್ಥಿಕ ಬೆಂಬಲವಿತ್ತರು" - ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದುವರಿಕೆಯಾಗಿ ಇದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೃತಿಯಾಗೇ ಬರೆದ ನಾಟಕವೆಂದು, ಗಥ್ರೀ ಥಿ ಏಟರಿನನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಬರೆದ ಕೃತಿಯೊಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಗಥ್ರೀ ಥಿ ಏಟರಿನ ರಂಗಭೂಮಿ ನೇಪಥ್ಯದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದ ಅಂತರಂಗಕ್ಕೆ ಚಾಚಿದ ಬೃಹದಾಕಾರದ ನಾಲಿಗೆಯಂತಿದೆ. ಮೂರು ಕಡೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿರುವುದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯಂತೆಯೇ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಸ್ತೃತ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು, ಅದರ ಅದ್ಭುತ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಾಧ್ಯತೆ ಸಲಕರಣೆಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ನಾನು ಈ ನಾಟಕ ಬರೆದಿದ್ದೇನಾದರೂ ಸರಳ, ಸಾಂಕೇತಿಕ, ಸೂಚ್ಯವಾದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ನಾಟಕಕ್ಕಿನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಕಳೆಕೊಡಬಲ್ಲದೆಂಬ ವಿಶ್ವಾಸ ನನಗಿದೆ."[೧೭]

ಮೂಲಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವಂತೆ ಯವಕ್ರೀತ ಭರದ್ವಾಜನೆಂಬ ಋಷಿಯ ಮಗ. ರೈಭ್ಯನೆಂಬ ಋಷಿಯ ಮಕ್ಕಳು ಪರಾವಸು ಮತ್ತು ಅರ್ವಾವಸು. ಭರದ್ವಾಜ ಹಾಗೂ ರೈಭ್ಯ ಮಿತ್ರರಾಗಿದ್ದವರು. "ಯವಕ್ರೀತ ವಿದ್ಯೆಗಾಗಿ ಇಂದ್ರನನ್ನು ಕುರಿತು ತಪಸ್ಸು ಮಾಡಿ ಆತನೊಡನೆ ತನಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅನುಗ್ರಹಿಸಬೇಕೆನ್ನಲು ಆತನು - ಗುರುಸನ್ನಿಧಿಯಿಂದಲೇ ಶಾಸ್ತ್ರ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪಡೆ; ಈ ಮಾರ್ಗದಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದರಿಂದ ನಿನಗೆ ಕೆಡಕುಂಟಾಗುವ ಸಂಭವವುಂಟು ಎಂದರೂ ಕೇಳದೆ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಇಂದ್ರನು ಆತನಿಗೆ ಮತ್ತು ಆತನ ತಂದೆಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅನುಗ್ರಹಿಸಿದನು. ಮುಂದೆ ಇವನು ಗರ್ವದಿಂದ ಪರಾವಸು ಮುನಿಯ ಪತ್ನಿಯನ್ನು ಉಪಭೋಗಿಸಿದನು. ಇದರಿಂದ ಪರಾವಸು ಮುನಿಯ ತಂದೆ ರೈಭ್ಯಮುನಿಯು ಕೋಪಗೊಂಡು ಈತನ ನಾಶಕ್ಕಾಗಿ ಕೃತ್ಯೆಯೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಕಳುಹಿಸಿದನು. ಅದು ಅವನನ್ನು ಬೆನ್ನಟ್ಟುತ್ತಾ ಬರಲು ಅವನು ಓಡಿ ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಹೋಮಶಾಲೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ, ಅದರ ಬಾಗಿಲು ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದ ಕುರುಡನಾದ ಶೂದ್ರನು ಅವನನ್ನು ತಡೆಯಲು ಆ ಭೂತವು ಅಶುದ್ಧನಾದ ಯವಕ್ರೀತನನ್ನು ತನ್ನ ಶೂಲಾಯುಧದಿಂದ ಇರಿಯಿತು. ಯುವಕ್ರೀತನು ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದು ಮೃತನಾದನು.

ಈ ರೀತಿ ರೈಭ್ಯಮುನಿ ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಕ್ಷುದ್ರದೇವತೆಯು ರೈಭ್ಯಮುನಿಯ ಸೊಸೆಯನ್ನು ಬಲತ್ಕಾರದಿಂದ ಕೆಡಿಸಿದ ಯವಕ್ರೀತನನ್ನು ಬಡಿದು ಕೊಲಲ್ಲು, ಭರದ್ವಾಜನು ರೈಭ್ಯನಿಗೂ 'ನಿನ್ನ ಹಿರಿಯ ಮಗನು ನಿನ್ನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲಿ' ಎಂದು ಶಾಪಕೊಟ್ಟು ಅಗ್ನಿಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿ ದೇಹ ಬಿಟ್ಟನು. ಒಂದು ದಿನ ಪರಾವಸುವು ತನ್ನ ತಂದೆಯು ಮೃಗಚರ್ಮವನ್ನು ಹೊದ್ದುಕೊಂಡು ಅರಣ್ಯದಲ್ಲಿ ತಿರುಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡು ಒಂದು ಮೃಗವೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಹೊಡೆದು ಕೊಂದನು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪರಾವಸು, ಅರ್ವಾವಸು ಬೃಹದ್ಯುಮ್ನನೆಂಬ ರಾಜನ ಒಂದು ಯಾಗ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಅರ್ವಾವಸು ಸೂರ್ಯೋಪಾಸನೆಯಿಂದ ತಂದೆಯನ್ನು ಬದುಕಿಸಿದ್ದಲ್ಲದೆ, ರೈಭ್ಯ ಮಹರ್ಷಿಯಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಸ್ತ್ರೀ ಭೂತ, ಗಂಡು ರಾಕ್ಷಸನ ಜೊತೆ ಯವಕ್ರೀತನನ್ನು ಬದುಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪರಾವಸುವು ಅರ್ವಾವಸುವನ್ನು ಬೃಹದ್ಯುಮ್ನನ ಯಗ್ನಶಾಲೆಯಿಂದ ಹೊರಹಾಕಲು ಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅರ್ವಾವಸುವು ಸೂರ್ಯಾನುಗ್ರಹದಿಂದ ಯಗ್ನಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಋತ್ವಿಕನಾದನು."[೧೮]

ಈ ಮೇಲಿನ ಕಥೆಯಲ್ಲಿನ ಹಲವು ಬದಲಾವಣೆ ಹಾಗೂ ಕೆಲವು ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಸೇರ್ಪಡೆಯೊಂದಿಗೆ 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ನಾಟಕ ವಿಶಾಲವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಯಾಮ ಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರೆ ನಾಟಕದೊಳಗೆ ಬರುವ "ಯಜ್ಞಮಂಟಪ, ಆಶ್ರಮಗಳು, ಬೇಡರ ಗುಡಿಸಲುಗಳು, ಜಾತಿಗಾರರ ತಂಡ" ಹೀಗೆ ಹಲವು ಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಒಂದೆಡೆಗೆ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ನಡೆಯುವಲ್ಲಿನ ಪ್ರದೇಶ ಹಲವು ವರ್ಷಗಳ ದೀರ್ಘಕಾಲದಿಂದ ಬರಗಾಲಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾಗಿದೆ. ಮತ್ತೆ ಮಳೆ ಬಂದು ಕಾದ ನೆಲ ತಂಪಾಗಬೇಕಾದರೆ ಯಜ್ಞ ನಡೆಯಲೇಬೇಕು. ಈ ಯಜ್ಞವನ್ನು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಮೇಲ್‌ಸ್ತರದವರಾದ ದ್ವಿಜರು ಹಾಗೂ ರಾಜರೇ ನಡೆಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ಯಜ್ಞದ ಅಧ್ವೈರ್ಯ ಅಥವಾ ಮುಖಂಡ ಪರಾವಸು. ಭರದ್ವಾಜ ಋಷಿ ಹಾಗೂ ಯವಕ್ರೀತನಿಗೆ ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಅಸೂಯೆಯಿದ್ದರೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲಾರರು. 'ಯಜ್ಞ'ದ ಕಲ್ಪನೆ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಆಸೆ, ಆಕಾಂಕ್ಷೆ, ಈಡೇರದ ಕಾಮನೆಗಳಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ಉರಿಯುವವರೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಪರಾವಸು ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿಯಾಗಿದ್ದು ತನ್ನ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ಈಡೇರುವಲ್ಲಿ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಉದಾಸೀನ ಮಾಡಬಲ್ಲ, ತಂದೆಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲಬಲ್ಲ, ತಮ್ಮನ ಮೇಲೆ ಅಪಾದನೆ ಹೊರಿಸಬಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವುಳ್ಳವನು. ಭ್ರಷ್ಟತೆಯೇ ತಾಂಡವವಾಡುವ ಯಜ್ಞದ ಉದ್ದೇಶ ಮಳೆ ಬರಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಯವಕ್ರೀತ ಬ್ರಹ್ಮಜ್ಞಾನ ಪಡೆದವನಾದರೂ ಪರಾವಸುವಿನ ಹೆಂಡತಿಯ ಪಾತಿವ್ರತ್ಯ ಹಾಳುಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಯಜ್ಞದಲ್ಲಿ ನಿರತನಾದ ಪರಾವಸುವಿಗೆ ಹಿಂಸೆ ಕೊಡುವುದು ಅವನ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ. ರೈಭ್ಯ ತನಗೆ ಸಿಗದ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಮಗನಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದು ನೋಡಿ ಕುದಿಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. 'ವಿಶಾಖ' ಎಲ್ಲರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಅಸ್ತ್ರ ಮಾತ್ರ, ಸ್ವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲದ ನೆರಳಿನಂತೆ ಚಿತ್ರಿತಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ನಿತ್ತಿಲೆ ಸ್ವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವುಳ್ಳವಳಾದರೂ ಯಜ್ಞದಂತಹ ಜಡಕ್ರಿಯೆ, ಮೇಲ್‌ಸ್ತರದವರೆನಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಕ್ಷುದ್ರತೆಯಿಂದ ನರಳುವವರ ಮಧ್ಯೆ ಚೈತನ್ಯದಿಂದ ಆಕರ್ಷಿಸುವವಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ತನ್ನ ಜಡಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ ಬೇಸತ್ತ ಅರಾವಸು ಸಹಜ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸಂಕೇತವಾದ ನಿತ್ತಿಲೆಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಾ ತನ್ನ ಜನ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ ವಿಮುಖನಾಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನನ್ನು ಒಲಿದವನಿಗಾಗಿ ಗಂಡ ಮನೆ ಮಠಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಓಡಿಬಂದ ನಿತ್ತಿಲೆ ಹಾಗೂ ಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದರ ಕಡೆಗೆ ಆಕರ್ಷಿತನಾದ ಅರಾವಸು ಈ ನಾಟಕದ

ಜೀವಸೆಲೆಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. "ಇಂದ್ರ ವೃತಾಸುರನ" ಕಾಳಗ ಜಾತಿಗಾರರು ಆಡುವ ನಾಟಕವೂ ಹೌದು, ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಒಳಗೆ ನಡೆಯುವ ಕದನವೂ ಹೌದು.

ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಪುರಾಣದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ರಚಿತವಾಗಿರುವ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಜಡಗೊಂಡು ಅವನತಿಯೆಡೆಗೆ ಸಾಗುತ್ತಿರುವ ಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಕುಡಿಯೊಡೆಯಬೇಕಾದ ಮಾನವ ಧರ್ಮದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಚಿತ್ರಣ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಯಜ್ಞ ಎಲ್ಲ ಅರಾಜಕತೆಗೂ ಉತ್ತರ ಹುಡುಕಬಲ್ಲ ದಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಯಜ್ಞ ಎನ್ನುವ ಪದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷಾರ್ಥ ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಯಜ್ಞ ಮಾಡುವವರ ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ಆಡುವವರ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. "ಇಲ್ಲಿ ಯಜ್ಞ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಯಜ್ಞ ಮಾಡುವವರ ಕಥೆಯಿದೆ. ನಾಟಕ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ನಾಟಕ ಆಡುವವರ ಕಥೆಯಿದೆ. ಆಡುವ ನಾಟಕದ ಕಥೆ ಕೂಡಾ ಪ್ರಧಾನ ಆಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಸಹಸ್ಪಂದಿಯಾದ ರೂಪಕವಾಗಿದೆ. ಈ ಮೂರಕ್ಕೂ ಅವಿನಾ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಒಟ್ಟಂದದಲ್ಲಿ ವೈದಿಕ - ಅವೈದಿಕರ ಕರ್ಮ, ಆಚಾರ, ನಂಬಿಕೆಗಳ ಸಮ - ವಿಷಮ ಸಂಬಂಧ ಹಾಗೂ ತಿಕ್ಕಾಟಗಳಿವೆ. ದೇವತೆಗಳು, ರಾಜರು, ಋತ್ವಿಜರು, ಸಂಹಿತೆಗಳು, ನಿಷಾದರು, ಆಟದವರು, ಪ್ರೇಮಿಗಳು, ಕರ್ಮಠರು ಮತ್ತು ಬ್ರಹ್ಮ ರಾಕ್ಷಸ ಇವರೆಲ್ಲ ಕೂಡಿದ ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಪಂಚವು ಇಂದಿನ ಎಲ್ಲ ಸಂಕೀರ್ಣ ಚಿಂತಾಗತಿಯ ಸಮಾಜಕ್ಕೊಂದು ರೂಪಕವಾಗಿಯೇ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿದೆ."[೧೯]

ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಮಳೆಯಿಲ್ಲದೆ ನೊಂದಂತಹ ಜನ ಮಳೆರಾಯನಾದ ಇಂದ್ರನನ್ನು ಒಲಿಸುವುದೇ ಯಜ್ಞ ಮಾಡುವ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ. ಮಳೆರಾಯನಾದ ಇಂದ್ರನ ಕರುಣೆಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಯಜ್ಞದ ಕತೆಯಾದ್ದರಿಂದ, ಜೊತೆಗೆ ನಾಟಕದೊಳಗೆ ನಾಟಕವಾಗಿ ಬರುವ ಇಂದ್ರ ವೃತಾಸುರರ ಕಾಳಗವೂ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದರಿಂದ ಇದು ಇಂದ್ರ ವಿಜಯದ ಕಥೆ ಎನ್ನುವಂತೆ ನೋಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಋಗ್ವೇದದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿರುವಂತೆ ವರುಣ ರಾತ್ರಿಗೆ ಅಧ್ಯಕ್ಷನಾಗಿದ್ದು ಇಡೀ ಆಕಾಶವನ್ನೇ ವ್ಯಾಪಿಸಿದ ದೇವತೆ. ಅವನ ಒಡೆತನದಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ನೀರು ಎರಡೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಇಂದ್ರ ಅವನನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕಿ ತಾನೇ ರಕ್ಷಕ ಹಾಗೂ ಮಳೆಗರೆವ ದೇವತೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ತ್ವಷ್ಟ್ರಬ್ರಹ್ಮನ ಮಗನಾದ ವಿಶ್ವರೂಪ ದೇವತೆಗಳ ಆಚಾರ್ಯನಾಗಿದ್ದರೂ ತನ್ನ ತಾಯಿಯು ರಾಕ್ಷಸಕುಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವಳೆಂಬ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ರಾಕ್ಷಸನಿಗೂ ಹವಿರ್ಭಾಗ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಇದನ್ನು ತಿಳಿದ ಇಂದ್ರ ಮೋಸದಿಂದ ಅವನನ್ನು ಕೊಂದು ಬ್ರಹ್ಮಹತ್ಯೆಯ ಶಾಪ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಸಿಟ್ಟಿಗೆದ್ದ ತ್ವಷ್ಟ ಬ್ರಹ್ಮನು ಇಂದ್ರನ ಮೇಲೆ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ವೃತ್ತಾಸುರನನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ವೃತ್ತಾಸುರನನ್ನು ಇಂದ್ರ ಹಲವು ಬಾರಿ ಸೋಲುಂಡ ನಂತರ ಸಂಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. "ವೃತ ಎಂದರೆ ಆವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವ! ಬರಗಾಲ ಮತ್ತು ಕತ್ತಲೆಯ ರೂಪ : ಅಹಿಯಾಗಿ (ಭಾರೀ ಗಾತ್ರದ ಹಾವು) ಭೂಮ್ಯಾಕಾಶಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿ ನದಿಗಳಿಗೆ ಒಡ್ಡುಕಟ್ಟಿ ನೀರಿನ ಹರಿವನ್ನು ತಡೆಯುವವ. ಆಕಾಶವನ್ನು ಬೆಳಗಿ ಶುಚಿಗೊಳಿಸಿ ನೀರು ಮಳೆಯಾಗಿ ಬೀಳದಂತೆ ಮೋಡಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟುಕೊಂಡವ : ಕಾಳಮೇಘವಾಗಿ ಕತ್ತಲು ಕವಿಯುವಂತೆ ಮಾಡುವವ : ಕತ್ತಲೆ, ಮೋಡ, ಶಿಲೆ, ಪರ್ವತಗಳೆಂದೂ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಇಂದ್ರ ಮಿಂಚೆಂಬ ತನ್ನ ವಜ್ರಾಯುಧದಿಂದ, ಪುರ - ಪರ್ವತ - ವೃತ್ತಗಳೆಂಬ ಮೋಡಗಳನ್ನು ಘಾತಿಸಿ ಅಡಗಿದ್ದ ನೀರು ಮಳೆಯಾಗಿ ಹೊರಬರುವಂತೆ ಮೋಡ ಸರಿದು ಕತ್ತಲು ಹರಿದು ಬೆಳಕಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ."[೨೦] ಇಂದ್ರನಿಗೆ ಸಲ್ಲುವ ಹವಿಸ್ಸು ಅಗ್ನಿಯ ಮೂಲಕವೇ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ಜ್ಞಾನ, ತೇಜಸ್ಸು, ಬೆಂಕಿ, ಬಿಸಿಲು, ದಾಹ, ಬರದಂತಹ ಹಲವು ಅಸ್ತಿತ್ವಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಇಂದ್ರ ತೃಪ್ತನಾದರೆ ಮಾತ್ರ ಇಳೆಗೆ ಮಳೆಯಾಗಬೇಕು.

ಈ ಯಜ್ಞದಲ್ಲಿ ಮಗ್ನರಾಗಿರುವವರಿಗೆ ಚರ್ಚೆ, ವೇದಾಂತ ಮೀಮಾಂಸೆ, ಚರ್ವಿತ ಚರ್ವಣವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಏಳು ವರ್ಷಗಳ ದೀರ್ಘವಾದ ಯಜ್ಞ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಜನ ಬರಡಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಆಟವನ್ನು ನೋಡಲು ಉತ್ಸುಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಸಮಸ್ಯೆಯೆಂದರೆ ಪರಾವಸು ತಂದೆಯನ್ನು ಹತ್ಯೆಗೈದು ಅದರ ಆಪಾದನೆಗೆ ಗುರಿಯಾದ ಅರಾವಸು, ಬ್ರಹ್ಮಹಂತಕನೆನಿಸಿಕೊಂಡವನು ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ಇಂದ್ರ ವೃತ್ತಾಸುರ ಕಾಳಗ ಕುರಿತಾದ 'ಇಂದ್ರ ವಿಜಯ' ಎಂಬ ಪ್ರಸಂಗವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದೊಳಗೆ ಬರುವ ನಾಟಕದ ಕಲ್ಪನೆ ಜಾತಿಗಾರನಿಂದ ಘೋಷಿತವಾಗುತ್ತದೆ. "ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಜಾಪತಿ ಬ್ರಹ್ಮನು ನಾಲ್ಕು ವೇದಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ನಾಟ್ಯವೆಂಬ ಪಂಚಮವೇದವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಅದನ್ನು ದೇವಾಧಿದೇವನಾದ ಇಂದ್ರನಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿದನು. ಆದರೆ ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಅಣಕ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಇದು ಮಾನವನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಕಲೆ ಎಂದು ಮನಗಂಡು ದೇವೇಂದ್ರನು ಆ ನಾಟ್ಯವೇದವನ್ನು ದೇವಲೋಕದಿಂದ ಭೂಲೋಕಕ್ಕೆ ತಂದು ಭರತಮುನಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿದನು. ಇದು ಬಲ್ಲವರಿಗೆ ವಿಧಿತವಾದ ವಿಷಯವೇ. ಅಂದಾಗ ಇಂದ್ರಾದಿ ದೇವತೆಗಳು ಸಂತುಷ್ಟರಾಗಿ ಹತ್ತು ವರುಷಗಳಿಂದಲೂ ನಮ್ಮ ನಾಡನ್ನು ಸುಡುತ್ತಿರುವ ಈ ಅನಾವೃಷ್ಟಿಯನ್ನು

ಕೊನೆಗಾಣಿಸಬೇಕಾದರೆ ಈ ಮಹಾಯಜ್ಞದ ಜೊತೆಗೆ ಒಂದು ಚಕ್ಷುಯಜ್ಞವೂ ಆಗುವುದು ವಿಹಿತವಲ್ಲವೆ. ಆಹುತಿಗಾಗಿ ದೇವತೆಗಳು ಹಸಿದಿರುವಂತೆ ನಾಟ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಅವರ ಕಣ್ಣು ಕಿವಿಗಳು ಹಸಿದಿರುತ್ತವೆ. ಅಂತಲೇ ಯಜ್ಞದ ಸೇವಾರ್ಥ ನಾವು ಅಪ್ರಬುದ್ಧರು 'ಇಂದ್ರ ವಿಜಯ' ಎಂಬ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಆಡಬಯಸುತ್ತೇವೆ."

ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಜಾತಿಗಾರರೊಂದಿಗೆ ವೃತ್ರಾಸುರನ ಮೊಗವಾಡ ತೊಟ್ಟ ಅರಾವಸುವಿನ ಸ್ವಗತದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾದ ನಾಟಕ ಮಳೆಗಾಗಿ ನಡೆದ ಯಜ್ಞವಾದರೆ, ಅರಾವಸುವಿಗೆ ಅದರೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆತು ಹೋದ ತನ್ನ ನಿಜ ಜೀವನದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. "ನಿಜವಾದ ನಾಟಕ ಇದಲ್ಲ. ಇದು ಪುರಾಣದಿಂದ ಎರವಲು ತಂದ ಕಣ್ಣು ಕಟ್ಟು. ನಿಜವಾದ ನಾಟಕ ಇನ್ನೆಲ್ಲೋ ಆರಂಭವಾಯ್ತು. ಒಂದು ತಿಂಗಳ ಹಿಂದೆ, ಅಂದು ನಾನು ನೀನು ಒಂದಾಗಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಜೀವನವನ್ನು ಆರಂಭಿಸುವ ಸನ್ನಾಹದಲ್ಲಿದ್ದೆವು. ನಾನು ನಿಮ್ಮೂರ ಹಿರಿಯರೆದುರಿಗೆ ಪ್ರಮಾಣ ಮಾಡುವ ಸಂಭ್ರಮದಲ್ಲಿದ್ದೆ." ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಅಥವಾ ಸೂತ್ರಧಾರ ಮಾಡುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಜಾತಿಗಾರರು ಹಾಗೂ ಅರಾವಸು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ನಿತ್ತಿಲೆ - ಅರಾವಸುಗಳ ಜಾತಿ, ವರ್ಗ ಮೀರಿದ ಸಹಜ ಪ್ರಣಯವಿದ್ದರೆ, ವಿಶಾಖಾ ಮತ್ತು ಯವಕ್ರೀತರ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸೇಡಿನಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪ್ರಣಯವಿದೆ. ವಯಸ್ಸಾದ ರೈಭ್ಯನಿಗೆ ಮಕ್ಕಳು ತನ್ನ ಸ್ಥಾನ ಆಕ್ರಮಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬ ಅಸೂಯೆ, ಯಜ್ಞವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಕೂಡಲೆಂದು ಬಂದ ಅರವಸುವಿಗೆ ತಂದೆಯೆಂದರೆ ದ್ವೇಷ. ವ್ಯಕ್ತಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಜಗತ್ತು, ಸಂಬಂಧ ಮಲೀನಗೊಂಡು, ಮಲೀನತೆಯ ನಡುವೆ ಬೇರುಬಿಟ್ಟಿರುವ ಅರಾವಸು - ನಿತ್ತಿಲೆಯರ ಉಲ್ಲಾಸದ ಪ್ರೇಮ ಚೈತನ್ಯದಾಯಕವಾಗಿದೆ. ರೈಭ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸ ಯವಕ್ರೀತನನ್ನು ಕೊಂದ ನಂತರ ನಾಟಕ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂದ್ರನಿಂದ ನೇರಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪಡೆದ ಯವಕ್ರೀತ ಇಂದ್ರ ಎಚ್ಚರಿಸಿದಂತೆಯೇ ವೇಗವಾಗಿ ಬದುಕ ಹೋಗಿ ಕೆಡಕನ್ನು ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ತಂದೆಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ಪರಾವಸು ಯಜ್ಞದ ಅಧ್ವೈರ್ಯುವಾಗಿ ಮಲಿನಗೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಪಿತೃಹತ್ಯೆಯ ಪಾಪವನ್ನು ತಮ್ಮನ ಮೇಲೆ ಹೊರೆಸುತ್ತಾನೆ. ತಂದೆಯ ಮೇಲೆ ದ್ವೇಷ, ತಿರಸ್ಕಾರ ಅವನಿಗೆ "ಅವನು ಯವಕ್ರೀತನನ್ನು ಕೊಂದದ್ದು ಅವನನ್ನು ದಂಡಿಸಲಿಕ್ಕಲ್ಲ. ನನ್ನನ್ನು ದಂಡಿಸಲಿಕ್ಕೆ, ನನ್ನ ಏಕಾಗ್ರತೆಯನ್ನು ಕದಡಲಿಕ್ಕೆ. ಅವನು ಇನ್ನಾವುದೋ ಕುಚೋದ್ಯಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಾಕೋ ಮೊದಲು ಅವನ ಕಟ್ಟುಪಾಡು ಮಾಡಲೇಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಯಜ್ಞ ಮುಗಿಯುವ ತನಕ ಕಾಯುವ ಹಾಗಿರಲಿಲ್ಲ." ತಂದೆಯ ಕೊಲೆ ಅವನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವ ನಿರ್ಧಾರಿತವಾಗಿ ಆಗುವ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ತಮ್ಮನನ್ನು ಪಿತೃಹತ್ಯೆಯ ಆರೋಪ ಹೊರಿಸಿ ಯಜ್ಞಮಂಟಪದಿಂದ ಹೊರತಳ್ಳುತ್ತಾ ತನ್ನ ಸ್ಥಾನ ಭದ್ರಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇಂದ್ರ ತ್ವಷ್ಟ್ರಬ್ರಹ್ಮನ ಮಗನಾದ ವಿಶ್ವರೂಪನನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ತಮ್ಮನನ್ನು ದೂರತಳ್ಳಿದ್ದಾನೆ.

ಮೂರನೆಯ ಅಂಕ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ತೀರ್ಮಾನದಿಂದ ನಿಲುಗಡೆಗೆ ಬಂದ ಅಂಕವಾಗಿದೆ. ನಿತ್ತಿಲೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಅರಾವಸು ಅವಳನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಅಣ್ಣ ತಂಗಿಯರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಗಂಡನಿಂದ ನಿತ್ತಿಲೆ ಪರಿತ್ಯಕ್ತಳಾಗಿದ್ದರೆ ಅರಾವಸು ಅಣ್ಣನಿಂದ ಪರಿತ್ಯಕ್ತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಜಾತಿಗಾರರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಅರಾವಸುವಿನ ಬದುಕು ಅರಳಲಿದೆ. ವಿಶಾಖಾಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮುಂದೆ ಎಲ್ಲೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಮೂರು ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಯವಕ್ರೀತ, ಪರಾವಸು, ಅರವಸು'ರವರ ಕತೆಗಳು ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲವೂ ಮಲಿನತೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದಾಗ ಅರಾವಸು ಮಾತ್ರ ಎಲ್ಲ ಪಾಪಗಳಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತನಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಉತ್ತರರಂಗ ಇಂದ್ರ ಮತ್ತು ವೃತ್ರಾಸುರರು ಪರಸ್ಪರ ಎದುರಾಗುವ ಸಂದರ್ಭ ಇಂದ್ರ ವಿಶ್ವರೂಪನ ಬಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಹೊಂಚುಹಾಕುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ವೃತ್ರಾಸುರ ವಿಶ್ವರೂಪನ ಬೆಂಗಾವಲಾಗಿದ್ದು ವಿಶ್ವರೂಪನ ಹತ್ಯೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವೃತ್ರಾಸುರನ ಮೊಗವಾಡ ಹಾಕಿದ್ದ ಅರಾವಸುವಿನಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ರಾಕ್ಷಸನ ಆವಾಹನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ ಮೆಚ್ಚಿ ಇಂದ್ರ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾದಾಗ ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸನ ಮೋಕ್ಷ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸನ ಮೋಕ್ಷದೊಂದಿಗೆ ಮಳೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಿತ್ತಿಲೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಅರಾವಸು ಮಳೆಯನ್ನು ಭೂಮಿಗೆ ತರುವಲ್ಲಿ ಸಫಲನಾದರೂ ವಿಫಲನಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಡಿದಂತಹ ಅಪೂರ್ಣತ್ವದ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಲೀ, ಮೈ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಕಾಡುವ ಸಂಘರ್ಷಗಳಾಗಲೀ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಮಲಿನಗೊಂಡ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ತಾಳಬೇಕಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳ

ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಪುರಾಣ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ವಿಶಾಲವಾದ ಹರಹು ನಾಟಕವನ್ನು ನಡೆಯಿಸುವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗುರಿ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಭೂತ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನಗಳ ಕಾಡುವಿಕೆಯಾಗಲೀ, ಅವುಗಳ ಸಂಘರ್ಷಗಳಾಗಲೀ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ವಿಶಾಲವಾದ ಹರಹಿನ ಪುರಾಣಕತೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಘರ್ಷಗಳಿಲ್ಲದ ಸರಳ ಆದರೆ ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ನಾಟಕ ಇದಾಗಿದೆ.

ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ

ಕಾರ್ನಾಡರು ಬರೆದ ಮೊದಲ ಏಕೈಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವೆಂದು ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಪುರಾಣದ ಯಮ-ಯಮಿಯರ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೋಲುವ ಕಥೆ ಇದಾಗಿದ್ದು ಪುರಾಣದ ಛಾಯೆಯೂ ಈ ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ ಇದೆ. ಅಕ್ಕ-ತಮ್ಮಂದಿರ ಮಧ್ಯೆ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರಿವಿಲ್ಲದೇ ಬೆಳೆದ ಅಸಹಜ ಕಾಮ ಬೆಳೆದು ವಯಸ್ಕರಾದರೂ, ಭಾರತದಿಂದ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೂ ಹೋದರೂ ಕಾಡುವ ಕರಿ ನೆರಳಾಗಿ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆವರಿಸಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಅಕ್ಕತಂಗಿಯಾಗಿ, ತಾಯಿಯಾಗಿ, ಹೆಂಡತಿಯಾಗಿ ನೋಡಲಾಗಿದೆ. ಒಬ್ಬ ಗಂಡಿನೊಡನೆ ಒಂದು ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎಲ್ಲಾ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗುವುದರ ಅಸಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಂಗತವಲ್ಲದ ಅಸಂಗತ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ದಿಗ್ಭ್ರಾಂತರಾದ, ದಿಕ್ಕೆಟ್ಟ 'ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿನ' ಚಿತ್ರಣ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಜಗತ್ತಿನ 'ಯಮ-ಯಮಿ'ಯರನ್ನೂ ಆಧರಿಸಿದ್ದರೂ ನಾಟಕ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದು ಆಧುನಿಕ ಯುವ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ, ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ನೆಲದಲ್ಲಿ. ಭಾರತದಿಂದ ಉದ್ಯೋಗ, ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮತ್ತಿತರ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿರುವ ಈ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಹೆಣ್ಣಿನ ಬಗ್ಗೆ ತೀವ್ರ ಆಸಕ್ತಿ. ಪೂರ್ವ - ಪಶ್ಚಿಮಗಳ ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ತೂಗಿ ನೋಡುವವರಿದ್ದಂತೆ, ಪಶ್ಚಿಮದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವ ತಿರಸ್ಕರಿಸುವ ವರ್ಗಗಳೂ ಇಲ್ಲಿವೆ.

ಋಗ್ವೇದದ ಹತ್ತನೆಯ ಮಂಡಲದ ಹತ್ತನೆಯ ಮಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಯಮನಿಗೂ ಅವನ ಸೋದರಿ ಯಮಿಗೂ ನಡೆದ ಸಂಭಾಷಣೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಮೂಲ ಚಿತ್ರವಾಗಿದೆ. ಯಮನು ಮೊದಲ ಪುರುಷನಾದರೆ ಯಮ ಮೊದಲ ಮಹಿಳೆಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಇಡೀ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಿರುವವರು ಅಣ್ಣತಂಗಿಯರಾದ ಯಮ-ಯಮಿಯರು ಮಾತ್ರ. ಅವರು ಅಣ್ಣತಂಗಿಯರಷ್ಟೇ ಆಗಿರದೆ ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರೂ ಆಗಿದ್ದು ಅವರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಆಸೆ, ಗುಪ್ತ ಪ್ರಣಯದ ಸಮಸ್ಯೆ ಉದಯಿಸಿದೆ. ಅಣ್ಣನಾದ ಯಮು "ಸೋದರರು ಸೋದರಿಯರನ್ನು ಕೂಡದ" ಕಾಲವೊಂದನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾ ಯಮಿಯ 'ಸೃಷ್ಟಿ ಕ್ರಿಯೆಯ' ಆಸೆ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ, ಯಮಿಯು ಯಮನಿಂದ ಸಂತಾನ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದ ವಿವರಣೆ ನಾಟಕೀಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ.

"ಯಮಿ : ನಿರ್ಜನವಾದ ಕಡಲ ಕರೆಯ ಈ ವಿಶಾಲವಾದ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದೇನೆ. ನನ್ನ ಗೆಳೆಯನಾಗು ಬಾ. ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನು ನನ್ನ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಿನ್ನ, ತಂದೆಯಾಗುವ ನಿನ್ನ, ಶಿಶುವನ್ನಿರಿಸಲಿ; ತಂದೆ-ತಾಯಿಗಳಿಬ್ಬರಿಗೂ ಅರ್ಹನೆನಿಸುವ ಮಗುವನ್ನಿರಿಸಲಿ.

ಯಮ : ನೀನು ರೂಪದಲ್ಲಿ (ಹೆಂಗಸಾಗಿ) ಬೇರೆಯಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ನೀನೂ ನಾನೂ ಒಂದೇ ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದವರು. ನೀನು ಇಚ್ಛಿಸುತ್ತಿರುವ ಬಗೆಯ ಸ್ನೇಹ ಮಾಡಲು ನಾನು ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನ ವೀರಪುತ್ರನು ಸ್ವರ್ಗವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವುದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದವರು ಇಂತಹ ಕೂಟವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ.

ಯಮಿ : ನಿನ್ನ ಎಲ್ಲ ವೀರ ದೇವದೇವತೆಗಳೂ, ಮರ್ತ್ಯರಿಗೆ ನಿಷೇಧಿಸಿದ ಈ ಬಗೆಯ ಕೂಟದಲ್ಲೇ ಸಂತೋಷ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತ ಬ್ರಹ್ಮನೇ ತನ್ನ ಮಗಳಿಗೆ ಗಂಡನಾದಂತೆ ನನ್ನ ದೇಹವನ್ನು ನೀನು ಭೋಗಿಸು.

ಯಮ : ಈ ಮೊದಲು ನಡೆದಿದೆ ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅಂತಹ ತಪ್ಪು ಕೆಲಸವನ್ನು ನಾವು ಮಾಡುವುದು ಬೇಡ. ಸತ್ಯವನ್ನೇ ಯಾವಾಗಲೂ ನುಡಿಯುವ ನಾವು ಸುಳ್ಳನ್ನಾದರೂ ಹೇಗೆ ನುಡಿಯಬಹುದು? ಸೂರ್ಯ ಮತ್ತು ಆಕಾಶದೇವಿ ನಮ್ಮಿಬ್ಬರಿಗೂ ತಂದೆತಾಯಿಯರು. ನಮಗೆ ಇರುವ ಅತ್ಯುತ್ತಮ (ಏಕೈಕ) ಸಂಬಂಧ ಸೋದರ ಸೋದರಿಯದು.

ಯಮಿ : ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನು ನಮ್ಮಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಒಂದೇ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿಟ್ಟು ನಮ್ಮನ್ನು ಗಂಡಹೆಂಡಿರನ್ನಾಗಿ (ಪದಶಃ ಒಂದೇ ಕುಟುಂಬದ ಜಂಟಿ ಒಡೆಯರಾಗಿ) ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಬೇರೆ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಯಾರೂ ನಿರ್ಧರಿಸದಿರಲಿ. ಅದರ (ನಮ್ಮ ಕೂಟದ) ಬಗೆಗೆ ಸ್ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಪೃಥ್ವಿ ಸಮಸ್ತವನ್ನೂ ತಿಳಿದಿದೆ. (ನಮ್ಮ ಕೂಟದ ಮೊದಲನೆಯ ದಿನದ ವಿಷಯ ಯಾರಿಗೆ

ತಾನೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ? ಈ ನಿರ್ಜನ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ) ಯಾರು ತಾನೆ ನೋಡುತ್ತಾರೆ? ಇತರಿಗೆ ಯಾರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ? ಈಗ ಏನು ಹೇಳುತ್ತೀಯೆ ಯಮ, ಈ ವಿಶಾಲ ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ಜನರನ್ನು ನರಕಕ್ಕೆ ಕಳುಹಿಸಬೇಕಾದ ನೀನು ಏನು ಹೇಳುತ್ತೀಯೆ? ಓಹ್ ಯಮ, ನನ್ನೊಂದಿಗೆ ಒಂದೇ ಶಯ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಮಲಗುವ ಆಸೆ ನಿನ್ನಲ್ಲಿ ಮೂಡಲಿ. ಪತ್ನಿಯಂತೆ ನನ್ನ ದೇಹವನ್ನು ನಿನಗೆ ಅರ್ಪಿಸುತ್ತೇನೆ. ಒಂದು ರಥದ ಎರಡು ಚಕ್ರಗಳಂತೆ ನಾವು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡೋಣ.

ಯಮು : ಭಗವಂತನ ಗೂಢಚಾರರು ರೆಪ್ಪೆಯಲುಗದೆ ಕಣ್ಣು ಬಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಈ ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯೂ ಸುತ್ತುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ನೀನು ಒಡನೆಯೇ ಬೇರೊಬ್ಬ ಪುರುಷನನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ನಿನ್ನ ರಥದ ಚಕ್ರಗಳಂತೆ ಅವನೊಂದಿಗೆ ಪ್ರವರ್ತಿಸಬಹುದು. ಈ ಯಮನನ್ನು ಜಗತ್ತು ಹಗಲೂ ರಾತ್ರಿಯೂ ಪೂಜಿಸಲಿ. ಈ ಯಮನಿಗಾಗಿ ಸೂರ್ಯನು ಪ್ರಜ್ವಲಿಸಿ, ಬೆಳಗಲಿ. ಸ್ವರ್ಗ ಭೂಮಿಗಳಂತೆ ಹಗಲು ರಾತ್ರಿಗಳೂ ಯಮನ ಬಂಧುಗಳಾಗಲಿ. ಯಮಿಯು ಈ ಯಮನ ಸೋದರಿಯಾಗಿಯೇ ಬಾಳಲಿ. ಸೋದರಿಯರು ಸೋದರರೊಂದಿಗೆ ಕೂಡದ ಕಾಲವೊಂದು ಬರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ನೀನು ಬೇರೊಬ್ಬನನ್ನು ನಿನ್ನ ಪತಿಯನ್ನಾಗಿ ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ನಿನ್ನ ತೋಳನ್ನು ಆತನಿಗೆ ತಲೆದಿಂಬು ಮಾಡು."[೨೧]

ಈ ಮೇಲಿನ ಪುರಾಣದ ಅಂಶಗಳು ಕೃತಿರಚನೆಗಿಂತ ಮುಂಚೆ ತಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಬಂದಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ, ರಚನೆಯಾದ ನಂತರ ಮಿತ್ರರೊಬ್ಬರು ತಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಋಗ್ವೇದದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಈ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ತಂದಿದ್ದರೆಂದೂ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. "ನನ್ನ ಮೊದಲಿನ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಲಕತೆ ಮೊದಲಿತ್ತು. ಅದರಿಂದ ನಾಟಕ ಹೊರಟಿತು. ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮೊದಲು ಬಂತು, ಆಮೇಲೆ ಪುರಾಣಕತೆ ಅದಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿ ಕೊಟ್ಟಿತು. ನಾನು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ನಡೆದ ಒಂದು ಸತ್ಯಸಂಗತಿ ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಘಟನೆಯ ಸಂದರ್ಭ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ಆಗಿರಬೇಕು ಹೊರತು ಭಾರತವಲ್ಲ ಎನಿಸಿದ್ದರಿಂದ ನಾನು ಅದನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಬರೆದಾದ ಮೇಲೆ ಒಬ್ಬ ಮಿತ್ರರೊಡನೆ ಈ ಘಟನೆಗೂ ಯಮ -ಯಮಿ ಪುರಾಣಕತೆಗೂ ಇರಬಹುದಾದ ಸಮಾಂತರತೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಅವರು ತಮ್ಮ ಋಗ್ವೇದದ ಪ್ರತಿಯನ್ನು ಓದಕೊಟ್ಟರು. ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಮಾತೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಯಮಿ ತನ್ನ ಪ್ರಥಮ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲೇ ತಾನು! ತನ್ನ ಅಣ್ಣನನ್ನು ಕೂಡಲು ಸಮುದ್ರಗಳನ್ನು ದಾಟಿ, ಈ ನಡುಗಡ್ಡೆಗೆ ಬಂದಿದ್ದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ಸಮುದ್ರ! ದ್ವೀಪ! ನನಗಾದ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಆನಂದ ಬಣ್ಣಿಸಲಸಾಧ್ಯ. ಆಮೇಲೆ ಇಂಗ್ಲೆಂಡೇ ಏಕೆ ಎಂದು ಯೋಚಿಸಲಿಲ್ಲ. ನಾಯಕಿಯ ಹೆಸರನ್ನು ಯಾಮಿನಿ ಎಂದು ಬದಲಾಯಿಸಿ ಸುಮ್ಮನಾದೆ."[೨೨]

ಹೀಗೆ ಪುರಾಣದ ಎಳೆಯೊಂದು 'ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ'ಯಲ್ಲಿ ಬಂದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ತಳೆಯಬಹುದಾದ ಆಕೃತಿಯನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಭಾರತದಂತಹ ರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಮೇಲ್ವರ್ಗದವರೆನಿಸಿಕೊಂಡವರು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಂತಹ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಎದುರಿಸಬಹುದಾದ ವರ್ಣ, ವರ್ಗಗಳ ಸಮಸ್ಯೆ, ಪರಕೀಯತೆಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ನಾಟಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ನಾಟಕಗಳೊಳಗಿನ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೊಳಗೆ ನಿಲ್ಲಬಹುದಾದ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ.

ಅಡಿ ಟಿಪ್ಪಣಿ :

೧. ಪಂಡಿತ ಯಜ್ಞನಾರಾಯಣ ಉಡುಪ : ಪುರಾಣ - ಭಾರತ ಕೋಶ, ಗೀತಾ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಮೈಸೂರು, ಪು. ೨೪೯
೨. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ : ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ ನಾಟಕ, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ, ಪು. ೯೯
೩. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ : ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ ನಾಟಕ, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ, ಪು. ೧೦೩
೪. ಕೆ.ವಿ. ತಿರುಮಲೇಶ್ : ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಪು. ೨
೫. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ : ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ, ಮ. ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ, ಪು. ೧೦೨
೬. ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್ : ಪರಂಪರೆ ಪ್ರತಿರೋಧ, ಸಂವಾದ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೧೭೩
೭. ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್ : ಪರಂಪರೆ ಪ್ರತಿರೋಧ, ಸಂವಾದ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೧೭೩
೮. ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ (ಸಂ.) : ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು, ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್, ಸ್ವಪ್ನ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಪು. ೨
೯. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಸಾಹಿತ್ಯ ವಾರ್ಷಿಕ (೧೯೭೭), ನಾಟಕ, ಬೆಂ.ವಿ.ವಿ.,
೧೦. ಜಿ. ರಾಜಶೇಖರ್ : ಜನ್ನನ ಯಶೋಧರ ಕಾವ್ಯದ ದ್ವಂದ್ವ ವಿನ್ಯಾಸ, ರುಜುವಾತು, ಏಪ್ರಿಲ್ - ಜೂನ್ - ೮೨, ಪು. ೧೬೮
೧೧. ಜಿ. ರಾಜಶೇಖರ್ : ಜನ್ನನ ಯಶೋಧರ ಕಾವ್ಯದ ದ್ವಂದ್ವ ವಿನ್ಯಾಸ, ರುಜವಾತು, ಏಪ್ರಿಲ್-ಜೂನ್ - ೮೨, ಪು. ೧೮೭

೧೨. ಡಾ. ಆರ್.ವಿ. ಭಂಡಾರಿ : ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕ, ಅನ್ವೇಷಣೆ, ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್-ಅಕ್ಟೋಬರ್- ೨೦೦೦, ಪು. ೩೮

೧೩. ಜಿ.ಕೆ. ಗೋವಿಂದರಾವ್ : ದಶವಾರ್ಷಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ, ಸಂ. ಡಾ. ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಪು. ೭೭

೧೪. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ : ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ, ಪು. ೪೨

೧೫. ಎಸ್. ದಿವಾಕರ : ಕಾರ್ನಾಡರ ಐದು ನಾಟಕಗಳು, ಪ್ರಶಸ್ತಿ - ೮೩, ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಪು. ೯೫

೧೬. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ : ಹಿಟ್ಟಿನ ಕೋಳಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ - ೧೯೮೧, ಸಂ. ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಪು. ೧೨೧

೧೭. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ : ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ, ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ

೧೮. ಪಂಡಿತ ಯಜ್ಞ ನಾರಾಯಣ ಉಡುಪ : ಪುರಾಣ ಭಾರತ ಕೋಶ, ಗೀತಾ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಪು. ೩೫೪, ೪೧೪, ೪೭೩

೧೯. ಬಿ.ಆರ್. ವೆಂಕಟರಮಣ ಐತಾಳ : ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು, ಸಂ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್, ಪು. ೧೬೮, ೧೬೯

೨೦. ಬಿ.ಆರ್. ವೆಂಕಟರಮಣ ಐತಾಳ : ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು, (ಸಂ.) ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್, ಸ್ವಪ್ನ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಪು. ೧೬೯, ೧೭೦

೨೧. ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ : ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ, ಎನ್.ಬಿ.ಟಿ., ಇಂಡಿಯಾ, ಪು. ೧೦-೧೧

೨೨. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ (ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು, ಉತ್ತರಗಳು) : ಪ್ರಶಸ್ತಿ ೮೩, ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಪು. ೭೭-೭೮

* * *

ಜಾನಪದ

ಜಾನಪದ ವಸ್ತುವನ್ನುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಬಂಧ

೧. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಬಂಧ

೨. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಬಂಧ

ಕಂಬಾರರ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಬಂಧ

ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ೧೯೬೦ರ ನಂತರದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಂತ್ರವೆನ್ನುವಂತೆ ಬಳಕೆಯಾಯಿತು. ಪುರಾಣವಿರುತ್ತದೆ, ಆದರೆ ಆ ಪುರಾಣ ಅಥವಾ ಪುರಾಣ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನಷ್ಟೇ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ನಾಟಕಕಾರನ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಪುರಾಣದ ಪರಿಸರವನ್ನು ಪುನರ್ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಲೇ, ಆ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಮಾನವನ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನೋ, ಮುಖಾಮುಖಿಯನ್ನೋ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ನಾಟಕಕಾರನ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಗಿರೀಶಕಾರ್ನಾಡರ ಬಹುತೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣವನ್ನು ಆವರಣವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಈ ಆವರಣದೊಳಗೆ ಛಿದ್ರವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಗಟ್ಟಿತನವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ : ಯಯಾತಿಯ ಪುರು, ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜದ ರಾಜ, ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆಯ ಅರವಸು, ಹಯವದನದ ಪದ್ಮಿನಿ, ನಾಗಮಂಡಲದ ನಾಗಪ್ಪ ಮತ್ತಿತರ ಪಾತ್ರಗಳು ಇಂತಹ ಛಿದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳಾಗಿದ್ದು ನಮ್ಮ ಸನಾತನ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಯಜ್ಞ-ಯಾಗಗಳ ಅರ್ಥಹೀನತೆ, ಹಳೆಯದನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಲಾರದ ಹೊಸದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾರದ ಸಂಘರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಹಾಕಿಕೊಂಡವರು. ಇವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರಿಗೆ ಮೋಕ್ಷವಿದೆ, ಕೆಲವರಿಗೆ ಮೋಕ್ಷವಿಲ್ಲ.

ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನ ತಲ್ಲಣಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನ ಅಂತಸ್ಸತ್ವ, ಘರ್ಷಣೆ ಅರಿಯಲು ಹೋಗುವುದರಿಂದ ಪುರಾಣ ಅವರ ಆಸಕ್ತಿಯ ಕ್ಷೇತ್ರವಾಗಿಲ್ಲ. ಇವರಿಬ್ಬರಿಗಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಂಬಾರರು ಜಾನಪದ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಹುಡುಕ ಹೊರಟವರು. ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ದೇಸೀ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ದೇಸೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುಃಪಾಲು ನಾಟಕಗಳು ರಚಿತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಪುರಾಣ, ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಒತ್ತಟ್ಟಿಗಿಟ್ಟು ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಮಾಜದ ಆಳುವ, ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರ ಸಂಘರ್ಷದೊಳಗಿನಿಂದ ನಾಯಕ, ಪ್ರತಿನಾಯಕರ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮೂಡುತ್ತವೆ.

ಹೀಗಾಗಿ ಕಂಬಾರರಲ್ಲಿ ಪುರಾಣಪ್ರಜ್ಞೆ ಹಾಗೂ ಪುರಾಣವೆನ್ನುವುದು ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವ, ಕಥೆಗೆ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಕೊಡುವ ಒಂದು ತಂತ್ರವಾಗಿದೆಯೇ ವಿನಃ ಅದೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಒಂದು ಭಾಗವೇ ವಿನಃ ಅದೇ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಋಷ್ಯಶೃಂಗ ಹಾಗೂ ಹುಲಿಯ ನೆರಳು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ದೇವತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯಾದ ಪಾರಂಬಿ ಕರೆವ್ವ ರಾಕ್ಷಸ ಗೌಡನ ದೌರ್ಜನ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಬರಡಾದ ಹಳ್ಳಿಗೆ ಬಾಳಗೊಂಡನ ಆಗಮನದಿಂದ ಮಳೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅಪ್ಪಣೆ ಕೊಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಈ ದೇವತೆ ಜನರ ನಿರಾಶದಾಯಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ನಂಬಿದ ಊರಜನಕ್ಕೆ ಆಶಾದಾಯಕ ನಂಬಿಕೆ ಮೂಡಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನ ಆಗಮನದಿಂದಲೇ ಮಳೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ನಿರಾಶದಾಯಕವಾದಾಗ ಬಾಳಗೊಂಡನಿಗೆ ಎದುರಾದ ಯಕ್ಷಿಣಿ "ನಿಮ್ಮಣ್ಣ ನಿನಗೊಂದು ಒಸಗೆಯನ್ನು ಇತ್ತಾನು. ಸೆರಗೊಡ್ಡು ಕಂದಾ, ಮಾಣಿಕ್ಯವಿದು, ಉತ್ತಮಾಂಗದಲ್ಲಿ ಇದ ಧರಿಸಿ ಹಾಲಗಡಿಗೆಯ ಮುಗ್ಧೆಯ, ಇಲ್ಲದೆ ಬೆಳ್ಳಿ ಬಂಗಾರದ ತೊಡೆಯವಳನ್ನು ಹಾಸಿಗೆ ಮಾಡಿ ಸಹವಾಸ ಮಾಡೆ, ಅಂತ್ಯದ ತಿಳಿಬೆವರು ಮಳೆಯಾಗಿ ಸುರಿಯುವುದು" ಎಂದು ತನ್ನ ಆಶೀರ್ವಾದ ನೀಡುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಬಾಳಗೊಂಡನ ದುರಂತ ಅವನ ಹುಟ್ಟಿನೊಂದಿಗೇ ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ರಾಕ್ಷಸಗೌಡನೇ ಅದನ್ನು ಅಪಹರಿಸಿ ಹಾಲಗಡಿಗೆಯ

ಮಂಗ್ಯೆಯಾದ ಕಮಲಿಯನ್ನು ಕೂಡುತ್ತಾನೆ, ಮಳೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಮಲಿಯೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಿ ತನ್ನ ತಾಯಿಯಾದ ಗೌರ್‍ತ್ತಿ ಅಂದರೆ ಯಕ್ಷಿಣಿ ಹೇಳಿದಂತೆ ಬಂಗಾರದ ತೊಡೆಯವಳಾದ ಗೌರ್‍ತ್ತಿಯನ್ನು ಕೂಡುತ್ತಾನೆ. ಭ್ರಮೆ ಹರಿದು ಬೆಳಕು ಮೂಡಿದಾಗ ಬಾಳಗೊಂಡ ತನ್ನ ತಾಯಿಯನ್ನು ತಾನು ಕೂಡಿದ ವಿಷಯ ಅರಿತು ವಿಷಾದಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಈಡಿಪಸ್‌ನ ಹಾಗೆ ಅಸಹಾಯಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎರಡೂ ಸಂಯೋಗಗಳೂ ಅಸಹಜವೇ ಆಗಿದ್ದರಿಂದ ಯಕ್ಷಿಣಿ ಹೇಳಿದಂತೆ ಮಳೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಗ್ರಾಮವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಿದ್ದ ರಾಮಗೊಂಡನ ಆಗಮನದೊಂದಿಗೆ ಮಳೆಯಾದ ಸೂಚನೆ ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಮಲೀನತೆ - ಪಾವಿತ್ರ್ಯತೆಯ ನಡುವಣ ಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲಿ ಪಾವಿತ್ರ್ಯತೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದ ರಾಯಗೊಂಡನ ಮಗ ರಾಮಗೊಂಡನ ಆಗಮನದೊಂದಿಗೆ ಮಳೆಯಾಯಿತೆಂಬ ಸೂಚನೆ ಸತ್ಯಕ್ಕೇ ಗೆಲುವು ಎಂಬ ಮೌಲ್ಯ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಪಾರಂಬಿ ಕರೆವ್ವನಾಗಲೀ, ಯಕ್ಷಿಣಿಯಾಗಲೀ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ.

'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು' ಹೇಳತೀನ ಕೇಳ ಲಾವಣಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಪುರಾಣಕತೆಯ ರೂಪವಾಗಿದೆ. ಊರಿನ ಗೌಡನಾದ ರಾಯಗೊಂಡ ಜನರನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಿರುವ ಏಳುಪಟ್ಟೆಯ ಹುಲಿಯನ್ನು ಸಂಹರಿಸಲೆಂದು ಕಾಡಿಗೆ ಹೋದವನು ರಾಕ್ಷಸ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ರಾಕ್ಷಸ ಗೌಡನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳಿಯ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹುಲಿ ಬೇಟೆಯಿಂದ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಬಂದ ಗೌಡ ಪಾರಂಬಿಕರೆವ್ವನನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದು ಕರಿಯಜ್ಜನಿಗೆ ಬಿಡಿಸಲಾರದ ಒಗಟಾಗಿದೆ. ಗೌರ್‍ತ್ತಿಯೊಂದಿಗಿನ ರಾಕ್ಷಸಗೌಡನ ದಾಂಪತ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಗೌರ್‍ತ್ತಿ ಗರ್ಭಿಣಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ರಾಮಗೊಂಡ ತನ್ನ ತಾಯಿಯ ಗರ್ಭ ಅಸಹಜವೆಂದು ಗೊತ್ತಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಊರ ಜನರ ಸಂಶಯ ರಾಮಗೊಂಡನ ಸಂಶಯದ ಒಳಗೇ ರಾಕ್ಷಸಗೌಡನ ದೌರ್ಜನ್ಯ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಾಳಗೊಂಡ ಕಾಡನ್ನು ಸೇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

'ಹುಲಿಯ ನೆರಳಿ'ನಲ್ಲಿ ರಾಮಗೊಂಡ ರಾಕ್ಷಸ ಶಕ್ತಿಯೊಂದಿಗೆ ಹೋರಾಡಲಾರದೆ, ತಂದೆಯೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲೂ ಆಗದೆ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೀಡಾಗುತ್ತಾನೆ. 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ'ದಲ್ಲಿ ಬಾಳಗೊಂಡ ತಂದೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ರಾಕ್ಷಸಗೌಡನೊಂದಿಗಿನ ಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲೇ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬಿರುಕನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ತಂದೆಯನ್ನು ಸಂಹರಿಸಿದರೂ ವಿಧಿಯ ಅವಕೃಪೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ತಾಯಿಯನ್ನು ಕೂಡುವ ಪಾಪಕಾರ್ಯ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ದುಷ್ಟಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಂದರೂ ಈಡಿಪಸ್‌ನಂತೆ ಪಾಪಲೇಪಿತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಬಾಳಗೊಂಡನಾಗಲೀ, ರಾಮಗೊಂಡನಾಗಲೀ ತಮ್ಮ ಅಂತರಂಗದೊಳಗಿನ ಬಿರುಕನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಲೆಂದು ಹೊರಟರೂ ಅದನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಲಾಗದೆ ಸೋತು ಕೈ ಚೆಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ನಡುವೆ ಏರ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಅಗಾಧ ಕಂದರವೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ಕಂಬಾರರ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು, ಜಾನಪದರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದೇವತೆಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ ದೇವತೆಯ ನಂಬಿಕೆಗಳ ಸುತ್ತ ಹೆಣೆದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಜಾನಪದರ ನಂಬಿಕೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಫಲವಂತಿಕೆಯನ್ನು ನೀಡುವ ದೇವತೆಯಾಗಿದ್ದು, ತನ್ನ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಪ್ರಣಯಗಳಿಂದಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಮರಣವನ್ನು ಅಪ್ಪುವ ದೇವತೆ. ತನ್ನ ಜೀವಪರ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಮೂಲಕ, ಪ್ರಣಯೋತ್ಸಾಹದ ಮೂಲಕ, ಸಮಾಜ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಶಿಕ್ಷೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುವ ದೇವತೆ. ದೇಹಕ್ಕಿಂತಲೂ ಶಿಶ್ನದ ಗಾತ್ರ ದೊಡ್ಡದಿರುವ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಆರ್ಯೇತರ ದೇವತೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದು ಕುಂಬಾರರು ತಯಾರಿಸಿದ ಈ ದೇವತೆಯನ್ನು ಅಂಬಿಗರ ಹೆಂಗಸರು ಸಗಣಿಯಲ್ಲಿ ಸಾರಿಸಿದ ಬುಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮಡಿಕೆ ಡಬ್ಬು ಹಾಕಿ ಅದರ ಮೇಲೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವು ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಯಿಪಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸರ್ಪದ ಆಕಾರವಿರುವ ಪಡುವಲವನ್ನೆ ಜೋಕುಮಾರನೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸರ್ಪ ಲಿಂಗದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಕಾಣಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದು ಜೋಕುಮಾರನ ಮೂಲರೂಪಕ್ಕೆ ಪಡುವಲಕಾಯಿಯನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಗಣೇಶನ ಖಾಸಾ ತಮ್ಮನಾದ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಗೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಶಿವನ ಮಗನಾಗಿದ್ದು ಕಿರಿಕಿರಿ ಸ್ವಭಾವದವನು ಒಮ್ಮೆ ನದಿಗೆ ಹೋದಾಗ ಅಗಸರ ತರುಣಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬಿದ್ದು ಅವಳ ಜೊತೆ ಸಂಗ ಬೆಳೆಸುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ತಿಳಿದ ಅವಳ ಗಂಡ ಜೋಕುಮಾರನ ತಲೆಯನ್ನು ಜಜ್ಜಿ ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ಅವನೇ ಅಗಸರ ಕುಲದೈವವಾದ ವಿಷಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕೋಶದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಪೋಕಳೆಯವರು ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದೆ ಪೋಕಳೆಯವರೇ

ಗುರ್ತಿಸುವಂತೆ "ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಮಳೆ, ಹಾಲು - ಹೈನು, ಗಿಡ - ಮರ ವಿಪುಲವಾಗುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ದೇವತೆಯಾಗಿದ್ದು ಮನ್ಮಥನಷ್ಟೇ ಸ್ಪುರದ್ರೂಪಿ. ಜೋಗತಿಯ ಸೆರಗು ಹಿಡಿದೆಳೆದವ್ವರಿಂದ ಹೊಲಗೇರಿಯ ಜನರಿಂದ ಕೊಲ್ಲಲ್ಪಟ್ಟನೆಂಬ ಸಂಗತಿ ಮರಾಠಿ ಲೋಕಗೀತೆಯಲ್ಲಿದೆಯೆಂದು, ಪ್ರಾಚ್ಯ ಇಲಾಖೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಇದು ಆರ್ಯ - ಅನಾರ್ಯರ ಸಂಘರ್ಷದ ಕತೆಯಾಗಿದೆ" (ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯ ಚಿದಂಬರ ರಹಸ್ಯ, ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, ದಿನಾಂಕ ೩.೧೦.೧೯೯೯).

ಈ ಮೇಲಿನ ಜಾನಪದ ನಂಬಿಕೆ ಹಾಗೂ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ದೇವತೆಯಾಗಿದ್ದ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯನ್ನು ಕಂಬಾರರು ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವೂ, ಸಮಕಾಲೀನವೂ ಆದ ವಸ್ತುವಿನೊಡನೆ ಸಮೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಉಳುವವನೇ ನೆಲದೊಡೆಯ, ಪೌರುಷವಂತನಾದವನು ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಂಡು ಆಳುವ ಸಹಜ ಅಧಿಕಾರ ಪಡೆಯಬಲ್ಲ" - ಎಂಬಂತಹ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಜಾಳಿಗಮಾನ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಕುಸಿಯುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ಬಾಹ್ಯಾಡಂಬರ ಭೋಗವಿಲಾಸಗಳು ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತವೆ. ಸಂತಾನವಿಲ್ಲದ ಗೌಡ್ತಿ ಸಂತಾನಕ್ಕಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಾ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯನ್ನು ಪೂಜಿಸಿದರೆ, ಅದರ ಪಲ್ಲೆಯನ್ನು ತಿಂದರೆ ಮಕ್ಕಳಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದ ಪೂಜೆ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಪಲ್ಲೆಯನ್ನು ತಿನ್ನುವುದು ಗೌಡನ ಕಂಬಳಿ ಹೊದ್ದ ಬಸಣ್ಣ. ಬಸಣ್ಣ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಹಲವು ಹೆಣ್ಣುಗಳೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಣಯದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡ ಅವನ ಸಾವು ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯಂತೆಯೇ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಗೌಡ್ತಿಗೆ ಮಾತನಾಡುವ ಗಿಳಿ ಅರ್ಥಾತ್ ಸಂತಾನ ಭಾಗ್ಯ ಕೊಟ್ಟ ಬಸಣ್ಣ ಗೌಡನ ಕಡೆಯವರಿಂದ ಕೊಲೆಗೀಡಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನು ಮರುಹುಟ್ಟನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಮಾತನಾಡುವ ಗಿಳಿ ಗೌಡ್ತಿಯ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸುರಕ್ಷಿತವಾಗಿದ್ದು ಜನ್ಮ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸೂಚನೆಯೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಜೋಕುಮಾರನ ಮಿಥ್‌ನ್ನು ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಹಾಗೂ ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವಿನೊಂದಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವೆನ್ನುವಂತೆ ಜೋಡಿಸಿರುವುದು ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕಾಗಿ ಹುಡುಕಾಡುವ, ದೇಹ ಮನಸ್ಸುಗಳ ದ್ವಂದ್ವ ಬಿಂಬಿಸುವ, ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧಗಳು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಾಗಿ ಮೈದಾಳುವ ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅದರ ಸಹಜ ವ್ಯಾಪಾರಗಳೊಂದಿಗೆ ಶೋಧಿಸಲಾಗಿದೆ. ಯಾವ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಮೈ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಘರ್ಷವೇರ್ಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಬೌದ್ಧಿಕ ವಿಚಾರಗಳ ಪ್ರಖರತೆಗಿಂತ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು ಅವುಗಳ ಸಹಜತೆಯಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

ಚಕೋರಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ರೂಪವನ್ನೇ ಹೆಸರಾಂತ ನಿರ್ದೇಶಕರಾದ ಪ್ರೊ. ಸಿ.ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಿಯವರು ನಾಟಕವನ್ನಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ, ಅದು ಸಾಕಷ್ಟು ಯಶಸ್ಸಿಯನ್ನು ಕಂಡ ರಂಗಪ್ರಯೋಗವಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ಹಾಗೂ ಶಿಷ್ಟ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಸತ್ವವನ್ನು ಅಡಗಿಸಿಕೊಂಡ, ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟ ಕಂಬಾರರ ಕಾವ್ಯಶಕ್ತಿಯನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಂಡ ಕೃತಿ ಇದಾಗಿದೆ. ಚಕೋರಿ ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದ ನಾಟಕವೆಂದು ಗುರ್ತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಅವರ ಇತರೆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಮೈ-ಮನಸ್ಸುಗಳ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಲೀ, ಜಮೀನುದಾರಿಕೆಯ ಆಳ್ವಿಕೆಯಾಗಲೀ ತನ್ನ ಸಮೃದ್ಧ ಜಾನಪದ ವಿವರಗಳೊಂದಿಗೆ ವಿಜೃಂಭಿಸುವ ಕಾಮವಾಗಲೀ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗದೆ ದೇವರ ನಿಯತಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡಿ ತನ್ನತನ ಸ್ಥಾಪಿಸಲೆತ್ನಿಸುವ ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬನ ಹೋರಾಟದ ಕತೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಹೋರಾಟವಾದರೂ ಎಂತಹದು, ಸಾವಿನ ಅಧಿದೇವತೆಯಾದ ಶಿಟವಿಯ ಪ್ರೀತಿಯ ಸಾಕುಮಗ ಸಂಜೀವ ಶಿವ ಅವಳ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಅವಳ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರದ ವಿರುದ್ಧ ದಂಗೆಯೇಳುವ ಕತೆಯಿದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳು ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಈ ನಾಟಕ ಅಂತ್ಯವಾಗದೆ ದೇವತೆಗಳು ಕರುಣೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡರೂ ಅವರ ನಿಯತಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡಿ ಗೆದ್ದು ನಿಲ್ಲುವ ಕತೆಯಿದಾಗಿದೆ.

ಈ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡ ಶಿವಪುರದಲ್ಲಿ ಸೇಡುಮಾರಿಯರೂ, ಯಕ್ಷಿಯರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಹರಿಣಿ ಎಂಬ ಯಕ್ಷಿಯೊಬ್ಬಳು ಮಾನವ - ದೇವಲೋಕದ ನಡುವೆ ರಸ್ತೆಯೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಿ ಒಂದಾಗಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿ ನಂತರ ಚಂದ್ರನಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯವಾದಳು. ಚಂದ್ರನಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಕಾಣುವ ಜಿಂಕೆಯೇ ಆ ಹರಿಣಿ ಎಂದು ಕಂಬಾರರು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಹಸಿರು ಕಣ್ಣಿನ, ಕೆಂಪುಬಾಯಿಯ ಸುಂದರವಾದ ದೇವತೆಗಳಾದ ಇವರು ಬಿಳಿರೆಕ್ಕೆಗಳನ್ನು ಬೀಸುತ್ತಾ, ಆಗಸದಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುತ್ತಾ, ಸ್ವಯಂಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತಾ ಕವಿ - ಕಲಾವಿದ -

ಲಾವಣಿಕಾರರಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿನೀಡಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಮಾನವ ದೇವತೆಯರ ನಡುವೆ ಪ್ರೀತಿ ಅಸಾಧ್ಯ. ಸಾಧ್ಯವಾದರೂ ಅದೂ ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಕತೆಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ.

ಅಂತಹ ಹಲವಾರು ಕತೆಯ ಎಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚಂದಮುತ್ತ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಿಯರ ನಡುವಿನ ಕತೆಯಾಗಿದೆ. ಗೊಲ್ಲಕುಲದ ಚಂದಮುತ್ತ ಸುಮಧುರ ಸಂಗೀತವನ್ನು ದೈವದತ್ತನಾಗಿ ಪಡೆದ ಚಂದ್ರವಂಶಸ್ಥ. ಕಾಡಿನ ನಡುವೆಯಿದ್ದ ಕಲ್ಲುರೂಪದ ಯಕ್ಷಿಗೆ ಚಂದ್ರಮುತ್ತನೊಲಿದರೆ, ಅವನ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಯಕ್ಷಿ ಒಲಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಆಕಾಶದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಾಗಿ ಚಂದ್ರ, ಸೂರ್ಯರು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರೆನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೆಂಗರುಳನ್ನುಳ್ಳ ಚಂದಮುತ್ತನಿಗೆ ಮಹಾನುಭಾವ ಸಂಗೀತ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ನೆರವು ನೀಡಿದರೂ ತನಗೊಲಿಯದ ಯಕ್ಷಿ ಚಂದಮುತ್ತನಿಗೆ ಒಲಿದಾಗ ಅಸೂಯೆಯಿಂದ ಯಕ್ಷಿಯನ್ನು ಕಲ್ಲಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಮಾವಾಸ್ಯೆಯ ದಿನದಂದು ಒತ್ತಾಯದಿಂದ ಚಂದ್ರನನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದರೆ ಯಕ್ಷಿಯು ಶಾಪಗ್ರಸ್ಥ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಹೊರಬರುವಳೆಂದು ಅವಿರತ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಯತ್ನ ಸಫಲವಾಗಿ ಯಕ್ಷಿ ಮೂರ್ತ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಹೊರಬರುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ವೇಳೆಗೆ ಯಕ್ಷಿ ಚಕೋರಿಯಾಗಿ ಚಂದ್ರನೆಡೆಗೆ ಹಾರುತ್ತಾಳೆ.

ಕೊನೆಯ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಚಂದಮುತ್ತನನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಎಲ್ಲ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಬೇಡಿಕೊಂಡರೂ ಅದು ವಿಫಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಅವನ ತುಟಿಯಿಂದ ಅವನೆಲ್ಲಾ ಸತ್ವವನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಹೀರಿಕೊಂಡು, ಯಕ್ಷಿ ದೇವ ಮಾನವ ಸಂಬಂಧಗಳ ಗೋಜಲಿನಿಂದ ಬಹುದೂರ ಹಾರಿ ಚಂದ್ರನ ಬದಿಯ ಚಕೋರಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಚಂದ್ರನ ಸುತ್ತ ಸಂಗೀತದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಕನಸು ಸಂಭ್ರಮಗಳ ನಡುವೆ, ವಿಷಾದ ವಿರಹದ ನಡುವೆ ಹಾರಾಡುವ ಚಕೋರ ಪಕ್ಷಿಗಳು ಚಂದಮುತ್ತ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಿಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಚಕೋರಿ 'ಮಲೆ ಮಹದೇಶ್ವರ, ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ' ಮಾದರಿಯ ಜಾನಪದೀಯ ಮಹಾಕಾವ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟರೂ ನಾಯಕನಿಗಿರಬೇಕಾದ ಉದಾತ್ತತ, ಅಸಮಾನತೆಯ ಪರಾಕ್ರಮ, ದೈವದೆದುರು ಸೆಣಸಾಟ, ಬಂಡುಕೋರ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಇದ್ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲದ ದೇವ ಮಾನವರ ಪ್ರೇಮ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಂಗೀತದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿಯ ಹೊರಟ ಸುಂದರ ಕಾವ್ಯವಿದೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ 'ರಾಧಾನಾಟದ' ವಿಶಿಷ್ಟ ಆಟದ ರೂಪವನ್ನು ಸಹ ಇದು ನೆನಪಿಗೆ ತರುವುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಮ ಮತ್ತು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾತತ್ಯ ಪಡೆಯ ಹೊರಟ ಚಂದಮುತ್ತನ ಪ್ರಣಯಗಾಥೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಅತೀತಗಳು ಲೌಕಿಕವಾಗುತ್ತ ಸುಂದರ ಕನಸಿನ ಲೋಕ ಕಣ್ಣಮುಂದೆ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಷಾದವುಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ, ಒಂದು ರೀತಿಯ ಧನ್ಯತೆಯ ಶಾಂತರಸ ಮೂಡುತ್ತದೆ.

ಮಹಾಮಾಯಿ ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದ ನಾಟಕವೆಂದು ಗುರ್ತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಅವರ ಇತರೆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಮೈ-ಮನಸ್ಸಿನ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಲೀ, ಜಮೀನುದಾರಿಕೆಯ ಆಳ್ವಿಕೆಯಾಗಲೀ, ತನ್ನ ಸಮೃದ್ಧ ಜಾನಪದ ವಿವರಗಳೊಂದಿಗೆ ವಿಜೃಂಭಿಸುವ ಕಾಮವಾಗಲೀ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗದೆ ದೇವರ ನಿಯತಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡಿ ತನ್ನತನ ಸ್ಥಾಪಿಸಲೆತ್ನಿಸುವ ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬನ ಹೋರಾಟದ ಕತೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಹೋರಾಟವಾದರೂ ಎಂತಹದು, ಸಾವಿನ ಅಧಿದೇವತೆಯಾದ ಶಟವಿಯ ಸಾಕುಮಗ ಸಂಜೀವ ಶಿವ ಅವಳ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಅವಳ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರದ ವಿರುದ್ಧ ದಂಗೆಯೇಳುವ ಕತೆಯಿದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳು ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಈ ನಾಟಕ ಅಂತ್ಯವಾಗದೆ ದೇವತೆಗಳು ಕರುಣೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡರೂ ಅವರ ನಿಯತಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡಿ ಗೆದ್ದು ನಿಲ್ಲುವ ಕತೆಯಿದಾಗಿದೆ.

ಸಾವಿನ ದೇವತೆ ಶಟವಿಯ ಸಾಕು ಮಗ ಸಂಜೀವಶಿವ. ತಾಯಿಯ ಆಶೀರ್ವಾದದ ಬಲದಿಂದಾಗಿ ಆ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲೆಲ್ಲ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದ ವೈದ್ಯ. ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಶಟವಿ ದೇವತೆಯ ಕರುಣೆಯ ಶಿಶುವಾದ ಸಂಜೀವ ಶಿವ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವೈದ್ಯನಾಗಿರುವುದು ಅವನ ಚಿಕಿತ್ಸಾ ವಿಧಾನದಿಂದ ಸಂಜೀವಶಿವ ರೋಗಿಯ ನಾಡಿ ಮಿಡಿತ ನೋಡುವಾಗ ರೋಗಿಯ ಎಡಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲವೇ ಬಲಕ್ಕೆ ದೇವಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಬಲಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾದರೆ ರೋಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ, ಎಡಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾದರೆ ರೋಗಿ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ದೇವಿಯ ಈ ಸೂಚನೆಯನ್ನರಿತೇ ಅವನ ವೈದ್ಯ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ದೇವಿ ಎಡಕ್ಕೆ ನಿಂತರೆ ಆ ರೋಗಿಗಳನ್ನು ಸಂಜೀವ ಶಿವ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶಟವಿ ದೇವಿಯ ಭದ್ರವಾದ ಕರುಣೆಯ ಹಿಡಿತ ಸಂಜೀವ ಶಿವನ ಮೇಲಿದೆ.

ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜಕುಮಾರಿಗೆ ಅರಿಯಲಾರದ ರೋಗವೊಂದು ಕಾಡುತ್ತಿದ್ದು, ವೈದ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಇವನಿಗಾಗಿ ಹೇಳಿ ಕಳುಹಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರಾಜಕುಮಾರಿಯ ಸಾವು ನಿಶ್ಚಿತವಾದುದಾದರಿಂದ ಶೆಟವಿ ದೇವಿ ಈ ಸುದ್ದಿ ಸಂಜೀವ ಶಿವನಿಗೆ ತಲುಪದಂತೆ ತಡೆಯೊಡ್ಡುತ್ತಾಳೆ. ಅರಮನೆಯ ವಿದೂಷಕನಾದ ಮದನತಿಲಕನಿಂದ ಇದು ತಿಳಿದು ಚಿಕಿತ್ಸೆಗೆಂದು ಹೊರಟಾದ ಶೆಟವಿ ಸಂಚಿನಿಂದ ಅವನು ಹೋಗದಂತೆ ತಡೆಯೊಡ್ಡುತ್ತಾಳೆ. ಇನ್ನೊಬ್ಬ ರೋಗಿ ಮಾರ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಶೆಟವಿಯ ಆಗಮನ ಹಾಗೂ ಅವಳು ಬಲಕ್ಕೆ ನಿಂತಿದ್ದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿದು ಸಂಜೀವ ಶಿವನ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯ ಮದ್ದಿಗಾಗಿ ಕಾಯದೆ "ಮಗುವಿನ ಹೆಣಕ್ಕೆ ತಡವಾಗಬಾರದು, ತಾಯಿಯ ಅಪ್ಪಣೆ ಆಯ್ತಲ್ಲ ನಾರೋ ಬೇರೋ ಕುದಿಸಿ ಕುಡೀತೀನಿ ಬಿಡಪ್ಪ, ಎಂದು ಹೊರಡುವನು. ತನ್ನ ವೈದ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹಿರಿದಾದ ದೇವಿಯ ಮಹಿಮೆ ಸಂಜೀವ ಶಿವನಿಗೆ ಅವಮಾನದಿಂದ ಖಿನ್ನನಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ದೇವಿಯ ಹಿಡಿತದ ಮೇಲ್ಮೆಯನ್ನು ಸಾರುತ್ತದೆ. ಸಾವು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿದ್ದ ರಾಜಕುಮಾರಿ ರೋಗದ ವೇದನೆ ತಡೆಯಲಾರದೆ ಬೆಟ್ಟದ ಮಾಯಿ ಬಂಡೆಯ ಗವಿಯೊಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಲು ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಸಾವಿನ ಗುಹೆಯೊಳಗೆ ಹೋಗಲಿದ್ದ ಅವಳನ್ನು ಸಂಜೀವ ಶಿವ ತಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಮುದುಕಿಯ ಮಾತನ್ನು ಮೀರಿ, ಶೆಟವಿ ದೇವಿಯ ಸೂಚನೆಗೆ ಕಾಯದೆ, ಅವಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ನೇಣೆಂದು ಕೊರಳಿಗೆ ಮದ್ದಿನ ಬಳ್ಳಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಬರಿ ಮದ್ದಿನ ಬಳ್ಳಿಯಲ್ಲ, ಅವಳ ಜೀವ ಉಳಿಸುವಂತದ್ದೂ ಹೌದು, ಸಂಜೀವ ಶಿವ ಅವಳ ಕೊರಳಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದ ತಾಳಿಯೂ ಹೌದು. ಇಬ್ಬರೂ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೀತಿಸಲಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ಶೆಟವಿ ದೇವಿ ತನ್ನ ಸೂಚನೆ ಮೀರಿ ಸಂಜೀವ ಶಿವ ಅವಳಿಗೆ ಮದ್ದಿನ ಬಳ್ಳಿ ಕೊರಳಲ್ಲಿ ಹಾಕಿದ್ದು, ವೈದ್ಯ ಮಾಡಿದ್ದು ಸಿಟ್ಟಿಗೇಳಿಸುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೇಯುತ್ತಿರುವ ಸಂಜೀವ ಶಿವನಿಗೆ ಶೆಟವಿ ತಾಯಿ ಹಾಕುವ ಪ್ರಶ್ನೆ

ಸುತ್ತಿಕೊಂಡ ಸುಳ್ಳುಗಳ ಬಿಚ್ಚಿ, ನಿಜದಲ್ಲಿ ನಿಂತುಕೊಂಡು
ಅದೇನಿದೆಯೋ ಒಪ್ಪಿಕೊ:
ರೋಗಿ ಬದುಕುವುದು ತಾಯ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಿಂದಲೊ?
ನಿನ್ನ ಮದ್ದಿನಿಂದಲೋ? - ಎಂಬುದನ್ನ
ಒರೆಗೆ ಹಚ್ಚುವ ತವಕ ನಿನ್ನಲ್ಲಿ ರಲಿಲ್ಲವೆ?
ತಾಯಿಯ ನೆಪದ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನಕ್ಕಿಂತ
ನಿನ್ನ ಮದ್ದೇ ಮೇಲೆಂಬ ಒಳ ಅಹಂಕಾರ ನಿನ್ನಲ್ಲಿ ರಲಿಲ್ಲವೆ?...

ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಬದುಕಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ಶೆಟವಿ ತಾಯಿ ಜಾನಪದ ದೇವತೆಯಾಗಿದ್ದು ಸಾವಿನ ಹಲವು ವಿಷಯಗಳು ಚರ್ಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಶೆಟವಿ ತಾಯಿ ಇಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಬಗ್ಗೆ, ಮನುಷ್ಯತ್ವ - ಅಮರತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ, ಸಾವು - ಜೀವಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಾನೇ ನೇರವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಸಾವನ್ನು ಗೆಲ್ಲ ಹೊರಟ ಸಂಜೀವ ಶಿವನಿಗೆ ಇರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಸಮಾನಂತರ ಪಾತ್ರವೆಂದರೆ ಮದನತಿಲಕನದು. ಜೀವ ಚೈತನ್ಯ, ಉಲ್ಲಾಸವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಮದನತಿಲಕ ಶೆಟವಿಯನ್ನು ನಂಬಿಸಲು ಹಿಡಿದ ಮಾರ್ಗ 'ವೇಷಾಂತರ'ವಾಗಿತ್ತು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಸಾಮಾಜಿಕ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೊಂದಿಗೆ ನಾಯಕ ಘರ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮೈಗಳ ನಡುವೆ ಯಾವುದೇ ವೈಚಾರಿಕಾ ಸಂಘರ್ಷವಿಲ್ಲ. ಅವನ ಸಂಘರ್ಷವೇನಿದ್ದರೂ 'ತನ್ನನ್ನು ಹಾಗೂ ತನ್ನ ಮರಣವನ್ನು' ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ತಾಯ್ತನದ ಆರ್ದ್ರಭಾವ ಹಾಗೂ ಸಾವಿನ ಕರಾಳಮುಖವನ್ನು ಹೊತ್ತ ಶೆಟವಿ ತಾಯಿಯೊಂದಿಗೆ. ಸಿಸಿಫಸ್‌ನ ಹಾಗೆ ಮಾನವರ ಪರವಾಗಿ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಎದುರು ಹಾಕಿಕೊಂಡ, ಪ್ರೀತಿಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅರಿತು ಗೆದ್ದ ಮಾನುಷ ವೀರನಾಗಿ ಸಂಜೀವ ಶಿವ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. "ಮಹಾಮಾಯಿ ಕಂಬಾರರ ಈ ಹಿಂದಿನ ಜಾನಪದ ಶೈಲಿಯ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅತ್ಯಂತ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ, ತಾಳ್ಮೆಯಿಂದ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಾಢವಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಅನಂತ ಕಾಲದ ಸಾವು ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ಚೈತನ್ಯಗಳನ್ನು ಮಹಾಮಾಯಿ ಕೃತಿಯು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಅವರ ಹುಟ್ಟಿನ ಮೂಲ ಶಕ್ತಿ ದೊಡ್ಡದೋ ಅಥವಾ ತಾನು ಗ್ರಹಿಸಿದ ತಿಳಿದವು ಅರಿವು ಮುಖ್ಯವೋ, ಈ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಅನಂತ ನಿಗೂಢದ ಎದುರು ಸೋಲುವುದು ನ್ಯಾಯವೋ ಎಂಬ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗಳು ಈ ನಾಟಕದೊಳಗೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಪರಂಪರೆಯ ಪುರಾಣದ ಮನಸ್ಸಿನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಕಂಬಾರರು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿ, ಕತೆ ಹಾಗೂ ಶುದ್ಧಾಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದಂತೆ ಬೆಳೆಯುವ ಈ ಬರಹ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಓದುಗನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಿ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ" (ಮೊಗಳ್ಳಿ ಗಣೇಶ್ : ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಚಯ, ವಿಜಯ ಕರ್ನಾಟಕ, ದಿನಾಂಕ : ೭-೨೦೦೦).

ಈ ಮೇಲಿನ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳು ಜಾನಪದ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ನಾಟಕಗಳಾಗಿದ್ದು, ಪುರಾಣವೆನ್ನುವುದು ಅಸ್ಪಷ್ಟ ನೆಯೆಂಬಂತೆ ನೆರಳಾಡುತ್ತದೆ. ಮಹಾಮಾಯಿಯ ಸಂಜೀವ ಶಿವನಿಗಾಗಲೀ, ಚಕೋರಿಯ ಚಂದಮುತ್ತನಿಗಾಗಲೀ ದ್ವಂದ್ವತೆಯ ಗಳೇ ಉದ್ಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ದೇವ ಹಾಗೂ ಮಾನವ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನಿರಂತರ ಯತ್ನ ನಡೆಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಜೀವ ಶಿವನಿಗೆ ದೇವತೆಗಿಂತ ರಾಜಕುಮಾರಿಯ ಲೌಕಿಕ ಸೆಳೆತದ ಪ್ರೇಮ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸಿದರೆ, ದಮುತ್ತನಿಗೆ ಲೌಕಿಕ ಸೆಳೆತಗಳಿಗಿಂತ ಯಕ್ಷಿಯ ಪ್ರೇಮ ಪಡೆಯುವುದು ಸಾರ್ಥಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪದವಾಗಲಿ, ಪುರಾಣವಾಗಲೀ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಅವಿನಾಭಾವವಾಗಿ ಸೇರಿಹೋಗಿರುವುದರಿಂದ, ಶುದ್ಧ ಜಾನಪದೀಯ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ತ್ರಗಳ ಸುತ್ತ ಕತೆ ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

* * *

ಜಾನಪದ ವಸ್ತುವನ್ನುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಬಂಧ

ಭಾರತೀಯ ಜನಜೀವನವನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಧರ್ಮ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದು ಆಯಾ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಜೀವನ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆಯೇ ವಿಧಿ ಮತ್ತು ಆಚರಣೆಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಆಯಾ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಶೈವ, ಬೌದ್ಧ, ಜೈನ ಹಾಗೂ ಇತರ ಧರ್ಮಗಳ ಅಂಗವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಶಿಲ್ಪ ಮುಂತಾದ ಕಲೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಇದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಕಲೆಗಳು ತಮ್ಮ ಉಗಮದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದರೂ ಅದು ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಮನರಂಜನೆಯ ಸಾಧನವಾಗಿಯೂ ಹಿಗ್ಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕಲೆಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಹಿಂದೆ ದೈವದ ಆರಾಧನೆ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದಾದರೂ ಆರಾಧನೆಯ ಉದ್ದೇಶದ ತಮಗಿಂತ ಹಿರಿದು ಹಾಗೂ ಬಲಿಷ್ಟವಾದ ಆ ದೈವವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ 'ಮೆಚ್ಚಿಸುವಿಕೆ'ಯಲ್ಲಿ ತಾನು ಯಾವ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಅಡಗಿರುತ್ತದೆ. ಶಿಷ್ಟರಲ್ಲದ ಅನಕ್ಷರಸ್ತ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಗೆ ದೇವರು ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿರೂಪವೇ, ತಮ್ಮ ಹಾಗೆಯೇ. ಆದರೂ ಪ್ರಕೃತಿಯ ವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಬಲ್ಲ ಬಲಿಷ್ಟನಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ ದೇವರ ಕಲ್ಪನೆ ಸೌಮ್ಯರೂಪದ ದೇವತೆಗಳು ಹಾಗೂ ವಿಕಾರ ಭಯಂಕರ ರೂಪದ ಶಕ್ತಿಗಳಾಗಿಯೂ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿತು.

ಆಯಾ ದೇವತೆಗಳ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಭಕ್ತರೂ ಹಾಗೂ ಅವರ ಆರಾಧನೆಗಳೂ ಬದಲಾದವು. ಈ ಆರಾಧನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಹಾಡು ಮತ್ತು ಕುಣಿತಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಈ ಹಾಡು, ಕುಣಿತಗಳು ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಉದ್ದೇಶವಾಗಿ ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೂ ದೇವರನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನಂತೂ ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಆರಾಧನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಹಾಡು ಕುಣಿತಗಳನ್ನು ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗದಿದ್ದರೂ ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಅಂಶಗಳಾದವು. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳು, ಆಚರಣೆಗಳು ಮತ್ತು ಕುಣಿತಗಳು ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಬಯಲಾಟಗಳ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ದೇವತಾಸ್ತುತಿ, ಪೂಜಾ ವಿಧಿಗಳು ಕುಣಿತಗಳು - ಧಾರ್ಮಿಕ ಆರಾಧನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟಿತೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಲೆಗಳಾಗಿವೆ.

ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ದೇವರನ್ನು ಸಂಪ್ರೀತಗೊಳಿಸಲೆಂದೇ ಹುಟ್ಟಿದ ಈ ಕಲೆಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ದೇವರ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ ಗುಡಿಯಲ್ಲಿ, ಗುಡಿ ಸಾಲದಿದ್ದಾಗ ಆವರಣದಲ್ಲಿ, ಆವರಣವೂ ಸಾಲದಾದ್ದಾಗ ಬಯಲಿಗೆ ಜನರ ಎದುರಿಗೆ ಬಂದವು. ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಸೂಕ್ತ ವಾತಾವರಣಕ್ಕಾಗಿ ರಂಗಮಂಟಪವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಬಯಲಿಗೆ ಬಂದು ಬಯಲಾಟವಾಗಿ ಆಡುವುದಕ್ಕೆ ಸುಸಜ್ಜಿತವಾದ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ರಂಗಮಂಟಪದ ಕಲ್ಪನೆ ಇದ್ದಂತಿರಲಿಲ್ಲ. "ಆಟವಾಡಲು ಮನಸ್ಸು ಮಾಡಿದಾಗ ರಂಗಮಂಟಪವೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಆಟ ಮುಗಿದೊಡನೆ ಅದನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿ ಬಿಡುವುದು ರೂಢಿಯಾಗಿದೆ. ಚಚ್ಚೌಕ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಕಂಬಗಳಲ್ಲಿ ಹುಗಿದು, ಆ ಕಂಬಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ನೆಲದಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಎತ್ತರವಾಗಿರುವಂತೆ ಹಲಗೆಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ರಂಗಮಂಟಪ ರಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಎಡಕ್ಕೂ ಬಲಕ್ಕೂ ಹಾಗೂ ಮುಂದೂ ಕುಳಿತು ನೋಡಬಲ್ಲರು."[1] ಸಮಸ್ತ ನಟರು ಹಾಗೂ ಭಾಗವತನ ಗಣಸ್ತುತಿಯಿಂದ ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ದೈವೀಪಾತ್ರಗಳು ಬಯಲು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಳಗಡೆಯಿಂದ ಪ್ರವೇಶಮಾಡಿದರೆ ಖಳನಾಯಕ ಪಾತ್ರ

ಆರ್ಭಟಿಸುತ್ತಾ ಮುಂಭಾಗದಿಂದ ಅಟ್ಟವನ್ನು ಏರುತ್ತವೆ. ಒಮ್ಮೆ ರಂಗವೇರಿದರೆ ಮತ್ತೆ ತಮ್ಮ ಬೆನ್ನುಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಮುಂಜಾನೆ ಭಾಗವತ ಮಂಗಳ ಹಾಡುತ್ತಾ ರಂಗದಲ್ಲಿಯೇ ಸತ್ತ ಪಾತ್ರವನ್ನುಳಿದು ಇತರರನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಗುಡಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಗುಡಿಯಿಂದಲೇ ಬಂದು ಪುನಃ ಗುಡಿಗೆ ಹೋಗುವುದರಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಗುಡಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದಂಥದು ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ನಮ್ಮನ್ನು ಕೊಲ್ಲದೆ ಕಾಪಾಡಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ದೇವನಲ್ಲಿದೆಯೆಂದು ನಮ್ಮವರ ನಂಬಿಕೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಪೂಜೆ, ಬಲಿದಾನ ಮಾಡಿ ಶಾಂತಿ ಪಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಯಿತು. ದೇವರು ನಮ್ಮಂತೆಯೇ ಎಂದು ಬಗೆದು ಅವನಿಗೆ ಸಂಸಾರ ಕಟ್ಟಲಾಯಿತು. ಅವನೊಬ್ಬ ಸೂತ್ರಧಾರ ಮಾನವರು ಅವನ ಕೈ ಗೊಂಬೆಗಳು ಎಂದು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅವನನ್ನು ಗುಡಿಯಿಂದ ಹೊರತಂದು ನಮ್ಮ ಜೊತೆ ಅವನನ್ನು ಕಾಣಲಾಯಿತು. ದೇವರ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಉತ್ಸವ ಮೂರ್ತಿಗಳು ಹೊರಬಂದು, ದೇವರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ತಾವೇ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರ ಮಾಲಿಕೆಯನ್ನು ರಚಿಸ ತೊಡಗಿದರು. ಮಾನುಷ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ದೇವರು ಮಾತನಾಡತೊಡಗಿದ. ಅವರ ಪ್ರೀತಿ, ದ್ವೇಷ, ಅಸೂಯೆಗಳಲ್ಲೇ ಮೈತಾಳಿದ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರ ಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ದೇವಲೋಕ ಮಾನವ ಲೋಕಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಕಥಾ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಸಂಗೀತಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹುಟ್ಟಿರಬೇಕು. "ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ದೇವನ ಕೈಗೊಂಬೆಗಳಾಗಿದ್ದ ಮಾನವರು ಆಗ ದೇವರನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಕೈಗೊಂಬೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಕುಣಿಸ ತೊಡಗಿದ್ದು ಸಹಜವೆನಿಸುವಂತೆ ಆಟ ನಡೆಯತೊಡಗಿತು. ಕೊನೆಗೆ ದೇವರ ಗೊಂಬೆ, ಮಾನವ ಗೊಂಬೆಗಳು ತಂತಮ್ಮೊಳಗೆ ಮಾತನಾಡುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಬುದ್ಧಿವಂತ ಮಾನವ ಸೂತ್ರಧಾರನಾಗಿ ಹವಣಿಕೆ ಹಾಕಿರಬೇಕು."[೨] ಇವರಿಬ್ಬರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ತಾನೇ ಜೋಡಿಸುತ್ತ ನಡುನಡುವೆ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ತಾನೇ ಕುಣಿಸುತ್ತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಆನಂದವನ್ನು ಈ ಸೂತ್ರಧಾರ ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ಗೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕೆ ಆದಿಯಾಗಿದ್ದು, ಇದೆಲ್ಲ ಆ ಪರಮಾತ್ಮನ ಲೀಲೆಯೆಂದು ನಮ್ಮ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಹೇಳಿತು. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಒಂಟಿಯಾಗಿದ್ದ ಮಾನವ ಅದೃಶ್ಯ ಶಕ್ತಿಯೊಂದಿದೆಯೆಂದು, ತಾವು ಏಕಾಕಿಯಲ್ಲವೆಂದು ತನ್ನನ್ನು ನಂಬಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ತಾನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ದೇವರ ಸಂಪರ್ಕದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಂಡು ಇಂತಹ ಆಟಗಳನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ.

ಗೊಂಬೆಯಾಟ :

ಗೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬ ಸೂತ್ರಧಾರನಿದ್ದು ಅವನನ್ನು ಭಾಗವತ ಎಂದೂ ಸಹ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನು ಕುಣಿದಂತೆ, ಹಾಡಿದಂತೆ, ಮಾತನಾಡಿದಂತೆ ಅವೂ ಸಹ ವರ್ತಿಸುತ್ತವೆ. ಸೂತ್ರಧಾರನೇ ಬೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕೆ ಮೂಲಕಾರಣವಾಗಿದ್ದು ಅವನು ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಕೊರಳಿಗೆ ತೂಗು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಬಾಗಿ ನಿಂತು, ಕೈಯಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ಜಗ್ಗಿ ಜಗ್ಗಿ ಗೊಂಬೆಯ ಕೈಕಾಲುಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸಿ ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರವಾಗಿ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವಂತೆ ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಿಟ್ಟದ ಗೊಂಬೆಗಳು ಭಾರವಾಗಿದ್ದು ಆ ಭಾರ ಹೊತ್ತು ಕುಣಿಯಲು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿ ಅವುಗಳ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ತೆಳುವಾದ ತೊಗಲಿನ ಮೇಲೆ ಗೊಂಬೆಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಬಣ್ಣ ತುಂಬಿದಾಗ ಅವು ದೀಪದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ವರ್ಣರಂಜಿತವಾಗಿ ಶೋಭಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಗಳೆಂದು, ಆಟವನ್ನು ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಯಾಟ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು.

ಈ ಆಟದಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರ ಕುಣಿಸಿದಂತೆ ಗೊಂಬೆಗಳು ಕುಣಿಯುತ್ತವೆ. ಸೂತ್ರಧಾರನೇ ಬೊಂಬೆಗಳ ಪರವಾಗಿ 'ಮಾತು, ಹಾಡನ್ನು' ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಲ್ಲವನಾದ್ದರಿಂದ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವ, ಹಾವಭಾವ, ಸ್ವರ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವಂತೆ ಹೇಳುವ ಕಲೆ ಸೂತ್ರಧಾರನಿಗೆ ಸಿದ್ಧಿಸಿದರು. ಸೂತ್ರಧಾರನಿಗೆ ಸಹಾಯಕರಾಗಿ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರೂ ಇರುವುದುಂಟು. ಹಾಡಿನ ದಾಟಿ ಬದಲಾದಂತೆ ಗೊಂಬೆಗಳ ಕುಣಿತವೂ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಗೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ದೊಡ್ಡಾಟದ ಅಥವಾ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೇ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಜೀವಗೊಂಬೆಗಳು ಕುಣಿಸುತ್ತಾ, ಹಾಡುತ್ತಾ, ಹಿಂದೊಬ್ಬ ನಿಂತು ಹಿಮ್ಮೇಳ ಸಾಗಿಸುವುದು ಕೃತಕವೆನಿಸಿರಬೇಕು. ಬೊಂಬೆಗಳ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಮಾನವರ ಬಳಕೆಯೇ ಸೂಕ್ತವೆನಿಸಿ ವೇಷಗಾರರು ನೆಲೆಯೂರಿರಬೇಕು. "ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ವೇಷಗಾರರ ತಂಡಗಳು ಹುಟ್ಟಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಹೀಗೆ ಆಯಿತೆಂದು ಹೇಳುವವರು ಯಾರಿದ್ದಾರೆ? ಊಹೆ ಸತ್ಯವನ್ನು ಮುಟ್ಟಲು ಯತ್ನಿಸಬಹುದೇ ಹೊರತು ಅದೇ ಸತ್ಯವೆನಿಸದು. ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳಕು ಕಾಣುವವನ ಸ್ಥಿತಿ ಸಂಶೋಧಕನದು. ಇಂದಿನ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ವೇಷಗಾರರು ನಾಂದಿ ಹಾಕಿರಬಹುದೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಸುಳ್ಳೆನ್ನುವ ಧೈರ್ಯಬಾರದು."[೩]

ವೇಷಗಾರರು :

ವೇಷ ಹಾಕುವುದನ್ನೇ ವೃತ್ತಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಆನುವಂಶಿಕವಾಗಿ ದುಡಿಯುತ್ತ ಬಂದ ಇವರನ್ನು ಮುಂದೆ ಒಂದು ಜಾತಿಗೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದರಿಂದ 'ಜಾತಿಗಾರರು' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು. ಬಹುರೂಪಿಗಳು ಎನ್ನುವ ಹೆಸರೂ ಸಹ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಇವರು ಮೂಲತಃ ನಟರಾದ್ದರಿಂದ 'ನಟ್ಟವರು' ಎಂಬ ಹೆಸರೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಇದೊಂದು ಸಂಚಾರೀ ಜನಾಂಗವಾಗಿದ್ದು ಊರಿಂದ ಊರಿಗೆ ಪ್ರಯಾಣ ಬೆಳೆಸಿ, ವೇಷ ಹಾಕಿ ಕುಣಿದು ಹೊಟ್ಟೆ ಹೊರೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಕುಲಕಸುಬಾಗಿದೆ. "ತಮ್ಮ ನಡೆನುಡಿಯಿಂದ ಜನತೆಯನ್ನು ರಂಜಿಸಿ ಧರ್ಮ, ತತ್ವ, ನೀತಿಗಳನ್ನು ಬಿತ್ತಿ ಬೆಳೆಯುವಲ್ಲಿ ಈ ಜನಾಂಗದವರು ಮಾಡಿದ ಸೇವೆ ಅನುಪಮವಾದುದು. ದೇಶ, ಕಾಲ ಭಾಷೆಗಳ ಕಟ್ಟನ್ನು ಸರಿದೊಗೆದು ನಿಂತಿರುವ ಈ ಜನಾಂಗದ ರೀತಿ ನೀತಿಯನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇವರು ನಾಡಾಡಿಗಳು, ಹೊಟ್ಟೆ ಹೊರೆಯಲು ನಾಡನಿಂದ ನಾಡಿಗೆ ಹೋಗಬೇಕಾದುದು ಇವರಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯ."[೪]

ಹಳ್ಳಿಯ ಹೊರವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬೀಡು ಬಿಡುವ ಇವರು ಎತ್ತು ಅಥವಾ ಕುದುರೆಗಳ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ಸಾಮಾನು, ಸರಂಜಾಮುಗಳನ್ನು ಸಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಂಡದಲ್ಲಿನ ಜನರಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಜನ ಬಣ್ಣ ಬಳಿದುಕೊಂಡು ವೇಷ ಹಾಕಿಕೊಂಡರೆ, ಒಬ್ಬ ಪೇಟ ಬಾರಿಸುತ್ತ ಹಾಡು ಹೇಳುತ್ತ ಮುಂದಾದರೆ ತಾಳಕಟೆಯುವ ಇಬ್ಬರು ಹಿಮ್ಮೇಳವಾಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ಆಟ ಚಲಿಸುವ ರಂಗಭೂಮಿಯಂತೆ ಶೋಭಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು 'ಸುಂಕಾಪುರ'ರವರು ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಜಾತಿಗಾರರ ಆಟ ಸಹಜವಾಗಿದ್ದು ನೋಡಲು ಮನೋಹರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತದ ಕಥೆಗಳು ಇವರ ಆಟಗಳಿಗೆ ಕಥಾವಸ್ತುವಾಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುವುದು. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಗಣಸ್ತುತಿ: ಆ ಮೇಲೆ ಕಥೆಗೆ ಪೀಠಿಕೆ ಹಾಕಿ ಆಟವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿ ಕೊನೆಗೆ ಮಂಗಳಹಾಡಿ ಮುಕ್ತಾಯ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಬಯಲಾಟದ ಮೂಲವು ಈ ವೇಷಗಾರರ ಆಟಪಾಟದಲ್ಲಿದ್ದುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ."[೫] ಈ ವೇಷಗಾರರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಮಾತ್ರ ವಿಶೇಷವಾದ ಪಾತ್ರಧರಿಸುವಲ್ಲಿ ನಿಪುಣರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ವೇಷಗಾರರ ಕಲೆ ಜನ್ಮದತ್ತವಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದು ಅಂತಹ ನಿಪುಣತೆ ಇರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಯಾವ ವೇಷವನ್ನಾದರೂ ಹಾಕಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಬಲ್ಲ. ಇಂತಹ ವೇಷಧಾರಿಯನ್ನು ಬಹುರೂಪಿಯೆನ್ನಲಾಗಿದ್ದು, ಈ ಬಹುರೂಪಿಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಕಾಲದಿಂದಲೂ ಇದ್ದಿರಲೇಬೇಕು. ಸುಮಾರು ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಬಹುರೂಪಿ ಚೌಡಯ್ಯ ಇಂತಹ ವೇಷಗಾರರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ವೇಷಗಾರರಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಗಾರನಿದ್ದು ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರಿಯಾಗಿ ಜನರನ್ನು ನಕ್ಕು ನಗಿಸುವುದು ಇವನ ಕೆಲಸವಾಗಿತ್ತು.

ಸಾಕು ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಆಟ :

ಬೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಸೂತ್ರಧಾರನಾಗಿ ಆಡಿಸಿದ ನಂತರ ಬೊಂಬೆಗಳ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಮಾನವನೇ ನಿಂತು ನಟಿಸುವ ವೇಷಗಾರನಾದ. ಅದೂ ಸಾಕಾದ ನಂತರ ಪಶುಗಳನ್ನೇ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಅವುಗಳ ಪರವಾಗಿ ತಾನೇ ಹಾಡಿ, ಕುಣಿದು ಆಟವಾಡಿಸುವುದು ಕೂಡ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿದೆ. 'ಮಂಗನ ಮದುವೆ' ಇಂತಹ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಗಂಡು, ಹೆಣ್ಣು ಮಂಗಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ಅವನನ್ನು ಪಳಗಿಸಿ ಆಟವಾಡಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಹೊಟ್ಟೆಹೊರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಜನಾಂಗವೊಂದಿದೆ. ಮಂಗಗಳನ್ನು ಬಡೇಮಿಯಾ ಬಸಲಿಂಗಿ ಎಂದು ಕರೆದು ಮದುವೆ ಮಾಡುವ ಪ್ರಸಂಗ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ನಾಚುವ ಮಂಗಗಳ ಮದುವೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಮಂಗ ನಾಚಿದರೆ ಗಂಡು ಮಂಗ ಸೆಟೆದು ಕೂಡುತ್ತದೆ. ಮಂಗಗಳನ್ನು ಆಡಿಸುವವನು ಹಾಡು, ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಿದರೆ ಹಿಮ್ಮೇಳನದಲ್ಲಿ ಡೋಲು ಬಾರಿಸಿ ರಾಗ ಎತ್ತುವ ಒಬ್ಬ ಹೆಂಗಸಿರುತ್ತಾಳೆ. ಗಂಟೆಗಟ್ಟಲೆ ನಡೆಯುವ ಈ ಮದುವೆಯಲ್ಲಿ ಜನಸೇರಿದಷ್ಟು ಆಟಕ್ಕೆ ಹುರುಪೇರುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಕಾಸುಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಆಟವಾಡಿಸಲು ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಗೆ ತೆರಳುತ್ತಾರೆ.

ಕೌಲೆತ್ತಿ ನಾಟಕವೂ ಇದೇ ಬಗೆಯದಾಗಿದ್ದು 'ಎತ್ತು, ಆಕಳನ್ನು' ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಆಡುವ ಮಾತುಕತೆಯ ಕಲೆ ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾದುದು. "ಎತ್ತಿನ ಹಿಂದೆ ಆಕಳವೊಂದಿದ್ದು ಅವೆರಡೂ ಮದುವೆಯಾಗುವಂತೆ ನಡೆಸುವ ಆಟ ಮಂಗನಾಟದಂತೆ ಇದ್ದರೂ ಇಲ್ಲಿರುವ ವೈವಿಧ್ಯವೇ ಬೇರೆ. ಮದುಮಗನಂತೆ ಎತ್ತು ಸಿಟ್ಟಿಗೇಳುತ್ತದೆ, ಸೆಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮದುಮಗಳ ವೇಷದಲ್ಲಿರುವ ಆಕಳು ನಾಚುತ್ತದೆ. ಪತಿಯ ಕಾಲು ಹಿಡಿದು ಬಳಕುತ್ತದೆ. ಈ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಹರ್ಷದಾಯಕವಾದುದು. ಈ ಬಗೆಯ ಆಟಗಳು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರಚೋದನೆ ನೀಡಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ."[೬]

ಪರವಂತರ ಆಟ :

ಕ್ರಿ.ಶ. ಎಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಶೈವಮತವು ಹರಡಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಈ ಮತದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ, ಅನೇಕ ಒಕ್ಕಲುಗಳು ವಿರೂಪಾಕ್ಷ, ವೀರಭದ್ರ, ಶರಭ, ಭೈರವ ಈ ಶೈವದೇವತೆಗಳನ್ನು ಕುಲದೇವತೆಗಳನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದವು ಎಂದು ಡಾ. ಬೆಟಗೇರಿ ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಶುಭಕಾರ್ಯಗಳಾದಾಗ ಕುಲದೇವತೆಯ ಸಮಾರಾಧನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಗುಗ್ಗಳ ಪೂಜೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ನಡೆಯಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಉರಿಯುತ್ತಿರುವ ಗುಗ್ಗಳದ ಹಂಚುಗಳನ್ನು ಪೂಜೆಯ ನಂತರ ವಾದ್ಯ ವೈಭವದೊಂದಿಗೆ ಮೆರವಣಿಗೆ ಹೋಗಿ ಜಲಾಶಯದ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಉರಿಯನ್ನು ತಣಿಸಿ ಹಂಚುಗಳನ್ನು ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ 'ಮನ್ನಿಸ' ಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಗುಗ್ಗಳ ಮೆರವಣಿಗೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ಪ್ರಮಥ ನಾಟ್ಯ' ಅನಿವಾರ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರಮಥ ಎಂಬ ಪದವೇ ಅಪಭ್ರಂಶಗೊಂಡು 'ಪರವಂತ' ಎಂಬ ಪದವಾಗಿ 'ಪರವಂತರ ಕುಣಿತ'ವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು 'ಪರವಂತರಾಟ' ಎಂದು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ.

"ಪರವಂತರ ಕುಣಿತದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ವಾದ್ಯಗಳಿರುವುವು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಸಂಬಾಳ' ಎಂಬ ಚರ್ಮ ವಾದ್ಯವಿರುವುದು. ಒಂದೇ ಆಕಾರದ ವಾದ್ಯದ ಜೊತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಆ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಸೊಂಟಕ್ಕೆ ಬಿಗಿದುಕೊಂಡ ವಾದನಕಾರ, ಎರಡೂ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದ ಗುಣಿ (ವಾದನ ದಂಡ - ಕುಡುಹು)ಗಳಿಂದ ಬಾರಿಸುವನು. ಅವನೊಂದಿಗೆ ಸಹಕರಿಸಲು ಕಂಚಿನಿಂದ ಮಾಡಿದ ಝುಲ್ಲರಿತಾಳವನ್ನು ಬಾಜಿಸುವ ಒಬ್ಬರೋ ಇಬ್ಬರೋ ಇರುವರು. ಶ್ರುತಿಯೊಂದಿಗೆ ಬಾಜಿಸುವ ಮೌರಿಯ (ಬಜಂತ್ರಿ ವಾದ್ಯ)ದವನೂ ಇರುವನು. ಈ ವಾದ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದೊಂದಿಗೆ ಪರವಂತರು ದಾರಿಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಕುಣಿಯುತ್ತಲೇ ನಡೆದಿರುವರು. ನಡುನಡುವೆ ಮೆರವಣಿಗೆ ವಿಶ್ರಮಿಸುವುದು. ಆಗ ಪರವಂತರ ಆಟ ವಿಜೃಂಭಣೆಯಿಂದ ನಡೆಯುವುದು."[೭] ಮೊದಲು ವಾದ್ಯದೊಂದಿಗೆ ವೀರನೃತ್ಯ ನಡೆದು ಆ ನಂತರ ದೈವದ ಆವೇಶವಾದ ಪರವಂತನೊಬ್ಬ ರಂಗದ ನಡುವೆ ನಿಂತು ಶಿವನ ಲೀಲಾಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಉಗ್ಗಡಿಸತೊಡಗುವನು. ಈ ಉಗ್ಗಡಣೆಗೆ 'ಒಡಪು' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದ್ದು ಒಡಪುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಶಿವನ ದುಷ್ಟಸಂಹಾರಕ್ಕೆ ಕುರಿತಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಒಬ್ಬನಾದ ಮೇಲೆ ಒಬ್ಬನಂತೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಒಡಪನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಡುನಡುವೆ ವಿದೂಷಕನಂತೆ ಇರುವವನು ಲೌಕಿಕ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹಾಸ್ಯದ ಒಡಪುಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಈ ರೀತಿ ಮೊದಲು ಇದ್ದ ಪ್ರಮಥರ ನಾಟ್ಯ ಪರವಂತರ ಆಟವಾಗಿ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬದಲಾವಣೆ, ಹೊಸ ಹುಟ್ಟಿನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ರಂಗಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ನಾಟಕೋಚಿತ ಭಾಷೆ, ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ವಾದ್ಯ, ಕುಣಿತ, ಅಂಗಾಭಿನಯ, ಭಾವಾಭಿನಯ, ಸಂದರ್ಭೋಚಿತ ಧ್ವನಿಯ ಏರಿಳಿತ ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಪರವಂತರ ಆಟದಲ್ಲಿರುವುವು ಎಂದು ಬೆಟಗೇರಿ ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮರು ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ.

'ನಾಳ್‌ಪಗರಣ' ಹಾಗೂ 'ಬೀದಿ ಗೊಟ್ಟಿ' :

ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಜಾನಪದ ಆಟಗಳು ಇದ್ದವು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ 'ನಾಳ್‌ಪಗರಣ', 'ಬೀದಿಗೊಟ್ಟಿ' ಎಂಬ ಮಾತುಗಳು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳ ಪರಂಪರೆ ಈಗ ಉಳಿದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಮೂಲಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟಮಾಹಿತಿಗಳಿಲ್ಲ. ಇಂದಿನ ನಮ್ಮ ಆಡುನುಡಿಯಲ್ಲಿ 'ಪಗರಣ' ಎಂಬ ಮಾತು 'ಹಗರಣ', 'ಹಗಣ' ಎಂಬ ರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿ ಬೇರೆ ಬಗೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ. 'ಪಗರಣ' ಎಂಬುದು ಸಂಸ್ಕೃತದ 'ಪ್ರಕರಣ' ಎಂಬ ಪದದ ಅಪಭ್ರಂಶವಾಗಿದ್ದು, ಸಂಸ್ಕೃತದ ದಶರೂಪಕವೆಂಬ ಹತ್ತು ಬಗೆಯ ನಾಟಕ ಪ್ರಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೂಪಕವಿಧಾನವಾಗಿದೆ. "ಹಾದರಾ ಮಾಡೊದಕ್ಕ ಮೊದಲ ಹಗರಣ ಕಲೀಬೇಕಾಗತೈತಿ" ಎಂಬುದು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಗಾದೆಯ ಮಾತು. ಪಾತ್ರವಹಿಸಬೇಕಾದವನು ಮೊದಲು ಪ್ರಕರಣ ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬುದು ಇದರ ಅರ್ಥವಾದರೂ, ಈ ಉಪದೇಶದ ಅರ್ಥ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಅಶ್ಲೀಲಾರ್ಥ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. "ಶೂದ್ರಕ ಕವಿಯ 'ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ' ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ. ಈ ಪ್ರಕರಣ ರೀತಿಯ ಜಾನಪದ ರೂಪಕಗಳನ್ನೇ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನರು 'ನಾಳ್‌ಪಗರಣ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಇಂದು ನಾವು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಕವಿ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಪಂಪನಿಗಿಂತ ಪೂರ್ವದಿಂದಲೂ ಈ ಆಟದ ಪರಂಪರೆ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ."[೮] ಆದರೆ ಡಾ. ಬೆಟಗೇರಿ ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮರವರು ಇಂದಿನ ಕಲಿತವರ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ "ಹಾದರಾ ಮಾಡಬೇಕೆನ್ನುವಾಕಿ ಮುದಲ ಹಗರಣಾ ಕಲೀಬೇಕು" ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ 'ಹಾದರಾ'ದ ಬದಲಾಗಿ 'ಪಾತ್ರ' ಎಂದು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬ ಸೂಚನೆ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. "ಇಂದಿನ ಜಾನಪದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ಪಾತ್ರ' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ

ಪದವು 'ಪಾತರ' ಎಂಬ ಅಪಭ್ರಂಶವನ್ನು ಪಡೆದು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ : 'ಪಾತರದವರು', 'ಪಾತರಾ ಆಡಿಸಿಬಿಟ್ಟೆ', ಪಾತರಗಿತ್ತಿ' ಇತ್ಯಾದಿ. 'ಹಾದರ' ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೂ 'ಪಾತರ' ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೂ ತುಂಬ ಅರ್ಥವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ; ಆದರೆ 'ಹಾದರ' ಎಂಬುದು ಕನ್ನಡ ಶಬ್ದವೇ ಇರಬಹುದೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ, ಅದರ ರೂಪ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಗಾಗಿ ನಾವು ತಡಕಾಡಬೇಕಾಗುವುದು."[೯]

ಗೋಷ್ಠಿ ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದದ ತದ್ಭವ ಗೊಟ್ಟಿಯಾಗಿದೆ. 'ಗೋಷ್ಠಿ' ಎಂಬ ಮಾತಿನ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಮಾತು-ಕಥೆ, ನಾಲ್ಕು ಜನ ಕಲೆತು ಮಾಡುವ ಸಂಭಾಷಣೆ ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಕಥೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಗೊಟ್ಟಿ ಎಂಬುದು 'ಕಾರ' ಎಂಬ ತದ್ಧಿತ ಪ್ರತ್ಯಯ ಪಡೆದು 'ಗೊಟ್ಟಿಗಾರ' ಎಂದಾಗಿ, ಗೊಟ್ಟಿಗಾರ ಎಂದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಚಾರವಿರುವಂತೆ ಕಥೆಗಾರ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ಗೊಟ್ಟಿಗಾರ ಬರೀ ಕತೆ ಹೇಳುವವನಲ್ಲ, ಕತೆಯನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಆಡಿ ತೋರಿಸುವವನು ಎಂದು ಅರ್ಥಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. "ಪಂಪಕವಿ ಬಣ್ಣಿಸಿದ ಕನ್ನಡ (ಬನವಾಸಿ) ನಾಡ ಹಿರಿಮೆಯ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ 'ಗೊಟ್ಟಿ' ಎಂಬ ಮಾತು ಇದೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. 'ಗೇಯದ' ಎಂಬ ಪದದ ಮುಂದೆ 'ಗೊಟ್ಟಿಯ' ಎಂಬ ಮಾತು ಅಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ಗೇಯವೆಂದರೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ: ಗೊಟ್ಟಿ ಎಂಬುದು ಹಾಡು - ಮಾತುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಆಡಿ ತೋರಿಸುವ ಆಟ ಎಂದು. ಈ ಬೀದಿಗೊಟ್ಟಿಯೇ ಬರುಬರುತ್ತ 'ಬಯಲಾಟ' ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ತಳೆದಿರಬಹುದು."[೧೦]

ಗೊಟ್ಟಿಯ ಮೂಲಸ್ವರೂಪ ಹೇಗಿರಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಇಂದಿನ ಜಾನಪದ ಆಟದ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇದುವರೆಗೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ ಎನ್ನಲಾದ 'ದಾಸರ ಆಟ' ಎಂಬ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಈ ಆಟದ ಬಗ್ಗೆ 'ದಾಸರ ಆಟವಲ್ಲ; ದೋಸೆಯ ಊಟವಲ್ಲ' ಎಂಬ ಗಾದೆಯ ಮಾತು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಈ ದಾಸರ ಆಟವನ್ನು ಸಣ್ಣಾಟದ ಒಂದು ಮಾದರಿಯಾಗಿ ನೋಡಲಾಯಿತು.

ಮೂಡಲಪಾಯ ಅಥವಾ ದೊಡ್ಡಾಟ; ಯಕ್ಷಗಾನ :

ಮೂಡಲಪಾಯ ಎಂಬ ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಅದು ಪೂರ್ವ ದಿಕ್ಕಿನವರ ಬಯಲಾಟವೆನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಾಗ ಮೂಲದ ಆಟ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ದೊಡ್ಡಾಟವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು. "ದೊಡ್ಡಾಟವನ್ನು ಮೂಡಲಪಾಯವೆಂದೂ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಪಡುವಲಪಾಯವೆಂದು ಕರೆಯಲು ಅಡ್ಡಿ ಇಲ್ಲ. ಮೂಡಲಪಾಯದ ಬಯಲಾಟ ಬೆಳವಲಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿದ್ದರೆ ಪಡುವಲಪಾಯ ಮಲೆನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದೆ."[೧೧] ಇವೆರಡು ಬಗೆಯ ಆಟಗಳು ಮೂಲದ ಬಯಲಾಟದಿಂದ ಭಿನ್ನಪ್ರಭಾವಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ಎರಡಾಗಿ ಕವಲೊಡೆದಿವೆ. ದೊಡ್ಡಾಟಗಳು ಮೂಲದ ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರಾಚೀನ ಅವಶೇಷಗಳನ್ನು ಹಾಗೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಕೇರಳದ ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಅಕ್ಷರಸ್ಥರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿ ಹೆಚ್ಚು ನಾಟಕೀಯವಾಗತೊಡಗಿದೆ. ಬಯಲಾಟಕ್ಕಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ಅಭಿಜಾತ, ನಾಟಕವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಎಂ.ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರರವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡಾಟ ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟಗಳೆರಡೂ ಆಡಂಬರದ ಆಟಗಳಾಗಿದ್ದು ರೌದ್ರತೆ ಅವುಗಳ ಜೀವಾಳ.

ಹೊರನೋಟಕ್ಕೆ ಈ ಎರಡೂ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಾಣಿಸಿದರೂ ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಆಗಿವೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳು ಎರಡಕ್ಕೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದ್ದರೂ ಚಂಡೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿದೆ. ದೊಡ್ಡಾಟದ ಮದ್ದಳೆ ದೊಡ್ಡದಿದ್ದು ಗಂಭೀರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಚಂಡೆಯ ಕೆಲಸವನ್ನು ಇದೇ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ದೊಡ್ಡಾಟದ ಕತೆಗಾರ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಕೆಲಸಗಳೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯವು ಆಗಿವೆ. ದೊಡ್ಡಾಟದ ಹಾಡುಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ದಾಟಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಬಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಶ್ಲೋಕ, ಷಟ್ಪದಿ, ಪಿರಿಯಕ್ಕರದ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಹೊಸದಾಟಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿ ರಭಸದ ಹಾಡುಗಳಾಗಿವೆ. ವೀರರ ಪುರಾಣದ ಅದ್ಭುತ ರಮ್ಯಕತೆಗಳೇ ಇವುಗಳಿಗೆ ಆಧಾರವಾಗಿವೆ. "ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಸ್ತು ಬಹುಪಾಲು ಭಾಗವತ ಪರಂಪರೆಯ ವೈಷ್ಣವ ಕಥೆಗಳಾಗಿದೆ, ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಈ ನಿಷ್ಠೆಯಿಲ್ಲ. ಶಿವಪರವಾದ ಕಥೆಗಳು, ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಿಷ್ಣು ಶಿವರಲ್ಲಿ ಸಮಾನ ಭಕ್ತಿ ತೋರುವುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಗಣಸ್ತುತಿ, ವರ್ಣಕೆ ಮತ್ತು ಕುಣಿತಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಅಭಿಜಾತಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಿದ್ದರೆ ದೊಡ್ಡಾಟ ಜಾನಪದಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದೆ. ದೊಡ್ಡಾಟದ ಕುಣಿತ,

ವೇಷಭೂಷಣ ಮತ್ತು ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ನಾಜೂಕಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕುಣಿತವಂತೂ ರೌದ್ರವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವಂತದ್ದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ನೃತ್ಯಕ್ಕಿರುವ ಬಾಗು ಬಳಕುಗಳು, ಲಾಸ್ಯಗಳು ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ."[೧೨]

ಗ್ರಾಮೀಣ ಜನತೆಗೆ ಈ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ನಮ್ಮ ಪುರಾಣಗಳು ಕರತಲಾಮಲಕಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಜನರಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ಶಿಸ್ತು, ಭಕ್ತಿ, ನೀತಿಗಳನ್ನು ಬೋಧಿಸುವುದೇ ಈ ಆಟಗಳ ಧರ್ಮವಾಗಿದ್ದು ನೀತಿಯ ಶ್ಲೋಕಗಳು, ಗಾದೆಯ ಮಾತುಗಳು, ಅನುಭವದ ಸೂಕ್ತಿಗಳು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಜೀವನದ ಒಳಿತು ಕೆಡಕುಗಳನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಯ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೇ ದರ್ಶಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ದೊಡ್ಡಾಟಗಳು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ದೊಡ್ಡಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ "ದಕ್ಷ ಬ್ರಹ್ಮ, ದುಶ್ಯಾಸನ ವಧೆ, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ, ಮಾರ್ಕಂಡೇಯ, ಕರಿಭಂಟನ ಕಥೆ" ಜನರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿವೆ.

ಸಣ್ಣಾಟ :

ಬಯಲಾಟ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ವೀರಪ್ರಸಂಗಗಳು ರೌದ್ರತೆಯಿಂದ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ, ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ಶೃಂಗಾರ, ಭಕ್ತಿ, ಕರುಣ, ಹಾಸ್ಯ ಮುಂತಾದ ರಸಗಳಿಗೂ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ತರುವಂತಹ ಮಾಧ್ಯಮವೊಂದನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು. ದೊಡ್ಡಾಟಗಳು ಈ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಆಗಲೇ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೂ ತಮ್ಮ ಗುರಿಸಾಧನೆಗೆ ಅದು ಉತ್ತಮ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಲಾರದು ಎಂದು ಚಿಂತಿಸಿದರು. ಈ ಚಿಂತನೆ, ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಫಲವಾಗಿಯೇ 'ಸಣ್ಣಾಟ' ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಬಯಲಾಟಗಳಷ್ಟು ಹಿರಿದಾದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಹೊಂದದೆ "ವೇಷಭೂಷಣ, ರಂಗಸ್ಥಳ, ವಸ್ತು, ಸಂಗೀತಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸರಳತೆ ಹೊಂದಿ ಸೀಮಿತ ಗುರಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದವು. ದೊಡ್ಡಾಟವು ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೆ ಸಣ್ಣಾಟವು ಭಕ್ತಿ ಪಂಥದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡವು. ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವು ಜನರ ಮೇಲೆ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಭಕ್ತಿಪಂಥ ಶಿವಶರಣರ ಶೈವಪಂಥ ಮತ್ತು ವೈಷ್ಣವದಾಸರ ದಾಸಪಂಥವಾಗಿ ಎರಡು ಕವಲುಗಳಾಗಿ ಹರಿದಿದೆ. "ಭರತ ಖಂಡದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಪಂಥ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಮುನ್ನವೇ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಭಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗದ ಪ್ರವರ್ತಕರೆಲ್ಲಾ ಅಚ್ಚಗನ್ನಡಿಗರು. ತಾವು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಅಲೌಕಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದು ಬಾಳಿದವರು. ಅವರ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಉಪದೇಶಗಳು ಕನ್ನಡದ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಣಗೊಂಡಿವೆ."[೧೩] ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಶೈವ, ವೈಷ್ಣವ ಮತ ಪ್ರಚಾರದ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು ಎಂಬುದಂತೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು, ವಸ್ತುವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳನ್ನು ಶರಣರಾಟ - ದಾಸರಾಟ ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ತಿರುನೀಲಕಂಠ, ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭು, ಕನಕದಾಸ ಮುಂತಾದ ಶರಣರನ್ನೂ ದಾಸರನ್ನೂ ಕುರಿತು ಆಟಗಳು ರಚಿತವಾದವು. ಕ್ರಮೇಣ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಅವಕ್ಕೆ ಬಯಲಾಟದ ಸ್ವರೂಪ ಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದವು. ಅದರ ಫಲವಾಗಿಯೇ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ, ರೂಪಸಿಂಗ, ಕಡ್ಲಿಮಟ್ಟಿ ಸ್ಟೇಷನ್ ಮಾಸ್ತರ, ಮೈನಾವತಿ ಕಥೆಗಳು ಆಟದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡವು. ರಾಜಮಹಾರಾಜರನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಹಲವು ಆಟಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳನ್ನು 'ರಾಜಾನಾಟ'ವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು. ಸತ್ಯಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ, ವಿಕ್ರಮರಾಜ, ಕುಮಾರರಾಮ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ರಾಜಾನಾಟವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದವು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈ ಕತೆಗಳು ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯಜೀವನಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿ ರಚಿತವಾಗಿರುವುದೇ ಅದ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. "ಕಥಾವಸ್ತು ಯಾವುದಿದ್ದರೂ ಸಣ್ಣಾಟದಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿನ ಸಮಸ್ಯೆ, ಪ್ರೇಮ ಕಾಮದ ಲಹರಿಗೆ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ಬಗೆಯ ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯ ಬದುಕಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ವಸ್ತು ಅಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಹುಟ್ಟಿದ್ದೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ನೈತಿಕ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ."[೧೪] ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಜೀವನದ ಲೋಪದೋಷ, ಅವುಗಳ ಭೀಕರ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಮನಸ್ಪರ್ಶಿಯಾಗುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿ ಜನತೆಯನ್ನು ಶಿವದತ್ತ, ವೈಶಾಲ್ಯದತ್ತ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಸುಕುಮಾರ ಪ್ರಯೋಗವೂ ಹೌದು. ಮಾನವನ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಾದ ಕಾಮ, ಕ್ರೋಧ, ಮದ, ಮತ್ಸರ, ದಂಭಗಳ ಘೋರವಾದ ಪ್ರಭಾವ, ಅದರ ವಿಡಂಬನೆಯೊಂದಿಗೆ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಜಾಗರೂಕಗೊಳಿಸಲು ಈ ಆಟಗಳು ಸಹಕರಿಸುತ್ತವೆ.

ಗ್ರಾಮೀಣ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಆಟ ಆರಂಭವಾಗುವ ಐದು ದಿನಕ್ಕೆ ಮುನ್ನವೇ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಕಂಬ ಅಥವಾ ಗಣೆ ನೆಡಲಾಗುವುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಮಾವಿನ ಅಥವಾ ಹಸಿರು ತೋರಣ ಹೊದಿಸುವರು. ಈ ಕಂಬ ಅಥವಾ

ಗಣೆ ಬಯಲಾಟವಾಗುವ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಹಬ್ಬಿಸುತ್ತಿದ್ದು ಪ್ರಚಾರದ ಸಂಕೇತವಾಗ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. "ಆಟದ ರಂಗಸ್ಥಳ ಚಿಕ್ಕದು. ಹದಿನಾರು ಮೊಳ ಉದ್ದ, ಹನ್ನೆರಡು ಮೊಳ ಅಗಲ, ನಾಲ್ಕು ಮೊಳ ಎತ್ತರದ ಅಟ್ಟವೂ ಅದರ ಮುಂದೆಯೇ ಒಂದು ಮರಿಯಟ್ಟವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ನಾಲ್ಕು ಮೂಲೆಗೆ ನಾಲ್ಕು ಕಂಬಗಳನ್ನು ನೆಟ್ಟು ಮೂರು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಗುಡಾರವೋ ಚಾಪೆಯೋ ಹಾಕಿ ಮುಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ಮೇಲ್ಭಾಗವನ್ನು ಮುಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ಮುಂಭಾಗ ಮಾತ್ರ ತೆರೆದಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆದುರಾಗಿಯೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣ. ಅಟ್ಟದ ನಾಲ್ಕು ಬದಿಗೆ ತೆಂಗಿನ ಗರಿಗಳು, ಬಾಳೆಕಂಬಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ."[೧೫] ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಿಗೆ ದಿನ ನಿತ್ಯದ ಸಾದಾವೇಷಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಹಾಗೂ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ನಟನಟಿಯರು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಧರಿಸುವಂತಹ ವೇಷಭೂಷಣ ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ. "ರಾಜ ಮಂತ್ರಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಅರದಾಳ, ಬಳಪ, ಇಂಗಳಿಕ, ಕಾಡಿಗೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಜರತಾರಿ ಅಥವಾ ಪಿತಾಂಬರ ಧರಿಸುವರು. ರಾಜನಾದವನಿಗೆ ಕೃತಕ ಕಿರೀಟ, ಬೆನ್ನಿಗೆ ಅಗಲ ಅರಿವೆ (ಗೌನು) ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವನು. ಕೃತಕ ಹಾರಗಳನ್ನಂತೂ ಕೊರಳ ತುಂಬ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವನು. ಹೀಗೆ ಪೋಷಾಕು ಧರಿಸಿ ಇತಿಹಾಸದ ರಾಜನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಶಿವ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ಧೋತರ ಉಡಿಸಿ, ಕಚ್ಚೆ ಹಾಕಿ, ಕೆಲವು ಕಡೆ ಹುಲಿದೊಗಲು ತೊಡಿಸಿ, ಮೈಗೆಲ್ಲ ಭಸ್ಮ ಅಥವಾ ವಿಭೂತಿ ಬಡಿದು ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಜಡೆಕಟ್ಟುವರು. ಸಂನ್ಯಾಸಿಯಾಗುವವನಿಗೆ ಕಾವಿ ನಿಲುವಂಗಿ ತೊಡಿಸುವರು."[೧೬] ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬಹುರೂಪಿಗಳು ಅಥವಾ ವೇಷಗಾರರ ಪ್ರಭಾವ ಮುದ್ರೆ ಸಣ್ಣಾಟಗಳ ಮೇಲೆ ಆಗಿರುವುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ದೊಡ್ಡಾಟಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಸಣ್ಣಾಟಗಳ ಅವಧಿ ಕಿರಿದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಗಣೇಶ ಸ್ತುತಿ, ಈಶಸ್ತುತಿ ಮಾಡಿ ದೀಪದ ಸುತ್ತಲೂ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನಿಟ್ಟು ವಾದ್ಯಕಾರರು, ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು, ಮುಮ್ಮೇಳದವರು, ನಟರು ನಮಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸ್ತುತಿಯ ನಂತರ ಶೈವ ಸಣ್ಣಾಟವಾದರೆ ಶಿವಪಾರ್ವತಿಯರು, ವೈಷ್ಣವ ಸಣ್ಣಾಟವಾದರೆ ರಾಧಾಕೃಷ್ಣರೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗಣಸ್ತುತಿ ಆಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಕಥೆಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದು ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಮುಂದಿನ ಆಟ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಭಯಾನಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತರುವಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮಧ್ಯದಿಂದಲೇ ತರುತ್ತಾರೆ. "ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಗಳು ಬರುವಾಗ ರಣಹಲಿಗೆ ಬಾರಿಸುತ್ತಾ, ಹಿಲಾಲ ರಾಳ ಉಗ್ಗುತ್ತ, ತೆಂಗಿನಕಾಯಿ ಒಡೆಯುತ್ತ ನಿಂಬೆ ಹಣ್ಣು ಬಗೆಯುತ್ತ, ನೀರು ಸಿಂಪಡಿಸುತ್ತ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮಧ್ಯದೊಳಗಿಂದಲೇ ಬಂದು ಅಟ್ಟವೇರುವುದುಂಟು. ಮಲಗಿದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಏಳುವುದುಂಟು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಆಟ ಆಡುವ ಕಲಾವೃಂದಕ್ಕೂ ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಸಂಬಂಧ ಇದಾಗಿರುತ್ತದೆ.[೧೭] ಈ ರೀತಿಯ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತಮ್ಮೊಂದಿಗೆ ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅದರಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನನಾಗಿ, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿ ಅದು ತಮ್ಮ ಕತೆಯೂ ಹೌದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ತಲ್ಲೀನತೆಯನ್ನು ಈ ಮುಂದಿನಂತೆ ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಅದರಲ್ಲೂ ವೀರಾವೇಷದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ವೀರರಾಗಿಯೇ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಸಂಗೊಳ್ಳಿ ರಾಯಣ್ಣನ ಸಣ್ಣಾಟ ನಡೆದ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ರಾಯಣ್ಣ ಆರ್ಭಟಿಸಿದಾಗ, ಎರಡು ಬದಿಯಿಂದ ಬಾಳಣ್ಣ ಕುಲಕರ್ಣಿ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಆರ್ಭಟ ತೋರಿಸಿ ಬೈದುದುಂಟು. ಕುಲಕರ್ಣಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಅಡ್ಡೆಯಿಂದ ಕೆಳಗೆ ಬಿದ್ದ ಪ್ರಸಂಗವುಂಟು. ಕಿತ್ತೂರು ಚೆನ್ನಮ್ಮನ ಆಟ ನಡೆದಾಗ, ಥ್ಯಾಕರೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕುಡುಗೋಲು ಒಗೆದದ್ದುಂಟು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ರಸಾನುಭವಿಗಳಾಗುತ್ತಿರುವುದು, ನಾಟಕವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಿರುವುದು ತಿಳಿದುಬರುವುದು."[೧೮]

ಸಣ್ಣಾಟಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಣ್ಣಾಟಗಳೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಶೈವ ಮತ್ತು ವೈಷ್ಣವ ಎಂಬ ಎರಡು ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸತಿ ಅನಸೂಯ, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ, ಸತ್ಯವಾನ ಸಾವಿತ್ರಿ, ಶ್ರವಣಕುಮಾರ, ತಿರುನೀಲಕಂಠ, ಶಿವಪಾರಿಜಾತ, ಭಕ್ತ ಮಾರ್ಕಂಡೇಶ್ವರ, ದಾಸರ ದಶಾವತಾರದ ಆಟಗಳು, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ, ರಾಧಾನಾಟ, ಭಕ್ತ ಕನಕದಾಸ, ವೆಂಕಟೇಶ ಪಾರಿಜಾತ, ಶ್ರೀರಾಮ ಪಾರಿಜಾತ, ಶಿಬಿ ಚಕ್ರವರ್ತಿ, ಧರ್ಮದೇವತೆ ಮುಂತಾದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಕಿತ್ತೂರ ಚೆನ್ನಮ್ಮ, ಬೆಳವಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ, ನರಗುಂದ ಬಾಬಾ ಸಾಹೇಬ, ಸಂಗೊಳ್ಳಿ ರಾಯಣ್ಣ, ಕಟ್ಟಿ ಚೆನ್ನ, ಸಿಂಧೂರ ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಮುಖ್ಯವಾದುವಾಗಿವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ, ದುಂಡ್ಯಾಮೋದಿನ, ಬಲವಂತ - ಬಸವಂತ, ಸಾಮ್ಯವಾದಿ ಬಸವ, ಮಹಾಲಿಂಗಶೆಟ್ಟಿ, ಬಾವಾನಾಟ, ಸಾಹುಕಾರನಾಟ, ರೈತರ ಗೋಳಾಟ, ಕಡ್ಲಿಮಟ್ಟಿ ಸ್ಟೇಷನ್ ಮಾಸ್ತರ ಮುಖ್ಯವಾದುವಾಗಿವೆ. ಕನ್ನಡದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮೬೦ರಿಂದ ೧೯೨೦ರವರೆಗಿನ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯರಚನೆಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲಾಯಿತು.

ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೯೨೦ರಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಪದ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಗದ್ಯ ಸೇರಿಸತೊಡಗಿದ್ದು ೧೯೨೦ರಲ್ಲಿ ಕಾದ್ರೊಳ್ಳಿಯ 'ನೀಲಕಂಠಪ್ಪನವರ ತಿರುನೀಲಕಂಠದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗ ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ ಎಂದು ಡಾ. ನಿಂಗಣ್ಣ ಸಣ್ಣಕ್ಕಿಯವರು ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ.[೧೯] ಈ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ದಪ್ಪು, ತಾಳ ಮುಖ್ಯವಾದ್ಯಗಳಾಗಿದ್ದು, ಕೆಲವಂತೂ ದಪ್ಪಿನಾಟಗಳೆಂದೇ ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾಗಿವೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆಟಗಳು ದೊಡ್ಡಾಟವೇ ಇರಲಿ, ಸಣ್ಣಾಟವೇ ಇರಲಿ ಒಂದೊಂದು ಬಗೆಯ ಆಟದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿದ್ದು ಅವುಗಳ ಗುರಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯನನ್ನು ರಂಜಿಸುವುದು ಹಾಗೂ ರಂಜನೆಯ ಮೂಲಕ ಸರಳ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವುದು ಆಗಿತ್ತು.

ಜಾನಪದದಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಕಸುವು ಪಡೆದು ಹೊಸ ಜೀವವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದು ಅವುಗಳ ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದಲೇ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಹಾಸ್ಯ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಪ್ರಭಾವ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ಇದೆ. ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಚರಿತ್ರೆ ಹಾಗೂ ಪುರಾಣ ಅಂಶಗಳನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ನಶಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಗತಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಮರುಜೀವ ಕೊಡುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರು. ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಕಲೆ, ಚರಿತ್ರೆ ಹಾಗೂ ಪುರಾಣದ ನಂತರದ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯಿತು. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಆಂಶಿಕವಾಗಿಯಷ್ಟೇ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಜಾನಪದದ ಅಂಶಗಳು ಕಥೆಯ ನಂತರದ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. "ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಪ್ರಭಾವ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಇದ್ದವು. ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತಿ ವೆಂಕಟೇಶ ಅಯ್ಯಂಗಾರರ 'ಕಾಕನಕೋಟೆ', 'ತಿರುಪಾಣಿ'ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳ ಜಾನಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಕಾಕನಕೋಟೆಯ ವಸ್ತು, ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಜಾನಪದ ಅಂಶಗಳು, ಅದು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಜೀವಾಳವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತದ್ದು. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು ಜಾನಪದ ಸತ್ವವನ್ನು ಸಮೃದ್ಧಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಪು.ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರ ಕೆಲವು ಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಜಾನಪದ ಪ್ರಭಾವವಿದೆ. ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸತ್ವ ಬರಬೇಕಾದರೆ ಜಾನಪದ ಮೂಲದಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆಯಬೇಕೆಂದು ಒಂದೆಡೆ ಪು.ತಿ.ನ. ಸ್ಪಷ್ಟ ಸೂಚನೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ."[೨೦]

ಜಾನಪದದಲ್ಲಿಯ ಸತ್ವದ ಬಳಕೆಯನ್ನು ನವೋದಯ ಪರಂಪರೆಯಿಂದಲೇ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದರೂ ಅದರ ಸತ್ವ, ತಂತ್ರ, ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅದರ ಎಲ್ಲಾ ಆಯಾಮಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡವರು ನವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಲೇಖಕರೇ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜಾನಪದದ ಬಳಕೆಯೇ ಒಂದು ತಂತ್ರವೆಂಬಂತೆ ನೋಡಲಾಯಿತು. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ತಂತ್ರಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಜಾನಪದದ ಆಕರ ಸಾಮಗ್ರಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪುರಾಣವನ್ನು ಬೆಸೆಯುವ ಕೆಲಸವೂ ಇಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಕಂಬಾರರ "ಕರಿಮಾಯಿ, ಮಹಾಮಾಯಿ, ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ" ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶರ ಜಾನಪದರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವೀರರನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ "ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗ ಹಾಗೂ ಮಾದಾರಿ ಮಾದಯ್ಯ" ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. "ಜಾನಪದ ಆಕರ ಸಾಮಗ್ರಿಯೊಂದಿಗೆ ಪುರಾಣ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಬರೆದಿರುವ ನಾಟಕಗಳೂ ಇವೆ. ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಮೂಲ ಆಕರ ಸಾಮಗ್ರಿಗೆ ಅಥವಾ ವಸ್ತುವಿಗೆ ತಿರುವು ಕೊಟ್ಟು ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಹಿಂಜುತ್ತ, ಹೊಸ ದಿಕ್ಕಿನೆಡೆಗೆ ಹೋಗುವ ಪ್ರಯತ್ನದೊಂದಿಗೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಬರೆಯುವ ಸಾಹಸವನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ." ಈ ಪುರಾಣಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಆಕರ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟಪುರಾಣ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ಪುರಾಣ ಎಂಬ ಎರಡು ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. "ಶಿಷ್ಟ ಪುರಾಣಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುವಂತೆ, ಜನಪದ ಪುರಾಣಗಳೂ ಕೂಡ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಗಿರೀಶ್ ಕರ್ನಾಡ್ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ ಹಾಗೂ ಇತರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳ ಜೀವಾಳವೇ ಜಾನಪದ. ಈ ಜಾನಪದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಪುರಾಣದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಪುರಾಣದ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಪುರಾಣದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಜಾನಪದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ."[೨೧]

ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು, ನವ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಗೋಡೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೊರಟಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಹೊಸ ಆಯಾಮ ಮೂಡಿಸಿದವು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ 'ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್' ಕಲ್ಪನೆಯ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಈ

ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳು ಹೊಸ ರಂಗಪ್ರಜ್ಞೆ ಮೂಡಿಸಿದವು. "ಜರ್ಮನ್ ನಾಟಕಕಾರ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ 'ಮುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಕಲ್ಪನೆ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಈ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿತು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ರಚನಾತಂತ್ರ ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ ಸಮೀಪವಾದದ್ದು. ಹಾಡು, ಸ್ವಗತಗಳು, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ವಿವರಣೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದಂತ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ವಾಸ್ತವ ನಾಟಕಗಳ ರಚನಾಕ್ರಮ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿದ್ದು ವಸ್ತು ರಚನೆ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಗಳಿಗಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಪ್ರತಿಭೆಯೆಲ್ಲಾ ವ್ಯಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. 'ಮುಕ್ತರಂಗಭೂಮಿ' ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸರಳಗೊಳಿಸಿತು."[೨೨]

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯನ್ನಾಗಿಯೇ ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ ತಂತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಆಲೋಚಿಸಿದರು. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತಲ್ಲೀನನಾಗಿ ಕೆಲವು ಕಡೆ ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ತಾನೇ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಂತೆ ಇದ್ದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ನಾಟಕಕಾರನನ್ನು ಸೆಳೆಯಿತು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಸಮೀಪಿಸುವ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಜನರ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದಿದ್ದ ಜನಪದ, ಪುರಾಣ, ಐತಿಹ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಕೇವಲ ಮನರಂಜನೆಯನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಭೋದಕ ಅಂಶಗಳೂ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದ್ದು, 'ದೊಡ್ಡಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ'ಗಳ ತಂತ್ರ ನಾಟಕಕಾರನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿತು. "ಎಷ್ಟೋ ಬಾರಿ ಐತಿಹ್ಯ ಪುರಾಣಗಳು ಜನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅರಕೆಯೊಂದನ್ನು ಕೂಡಾ ಧ್ವನಿಸುತ್ತವೆ. ನಿಜಲೋಕದಲ್ಲಿ ಜನರು ಏನನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೋ ಅದನ್ನು ಅವರು ಬಾವುಕ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ತಂದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಐತಿಹ್ಯ - ಪುರಾಣಗಳು ನಿಜಲೋಕದ ಬರಡು ಕನ್ನಡಿಗಳಲ್ಲ. ಬದಲು ಅವು ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಬೇಸತ್ತವರಿಗೊಂದು ಆಶ್ರಯಸ್ಥಾನ, ನಿಜಲೋಕದ ಅನುಮೋದನೆಗಳಿವು. ಹೀಗಾಗಿಯೇ ಐತಿಹ್ಯ - ಪುರಾಣಗಳ ಗಂಭೀರ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಲೋಕ ವಿವರಣೆಯೂ ಸಾಧ್ಯವಾದೀತು."[೨೩] ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಜಾನಪದದ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ತಂತ್ರಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಪಡೆಯುವ ಅನುಕೂಲ, ಪರಿಣಾಮಗಳೂ ಫಲಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅವಜ್ಞೆಗೆ ಒಳಗಾದ ಕುಲ, ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಕುಲದವರ, ವರ್ಗದವರ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಲೋ, ಓದುತ್ತಲೋ ಇರುವಾಗ ತನ್ನ ಗತಕಾಲವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಗತಕಾಲದ ಸತ್ಯಗಳಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. "ವಾಸ್ತವದ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳು ಐತಿಹ್ಯದಲ್ಲಿ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಪರಿಹಾರ ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆಂದರೆ ಐತಿಹ್ಯದ ಮೂಲಕ ಜನರ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂದೇ ಅರ್ಥ. ಅಸ್ಪೃಶ್ಯನೊಬ್ಬ ಸವರ್ಣೀಯನ ಮೇಲೆ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಘಟನೆ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕನ್ಯೆಯನ್ನು ದಲಿತ ಮದುವೆ ಆಗುವ ಸಂದರ್ಭ, ಶೂದ್ರರು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರನ್ನು ಅವಮಾನಿಸುವುದು ಇವೆಲ್ಲ ಐತಿಹ್ಯ - ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುವಂಥವು."[೨೪]

ಬಯಲಾಟಗಳ ತಂತ್ರ ನಾಟಕಕಾರನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಂತಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸೂತ್ರಧಾರರ ಕೆಲಸವನ್ನು ಭಾಗವತನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಹಾಗೂ ನಾಟಕದ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ನಡೆಯುವ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶ, ವಸ್ತು, ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾದ ರೀತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸಜ್ಜುಗೊಳಿಸಿ 'ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಭಾಗವತ, ಹನುಮನಾಯಕ' ಈ ಮೂವರು ನಾಟಕದ ಬಂಧ ಬಿಗಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೇ ಸರಳಗೊಳಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. 'ಹಯವದನ, ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ಈ ಎಲ್ಲಾ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ರಂಗಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ, ಮಡಿವಂತಿಕೆಗೂ ಬಹಳ ದೂರ. ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು 'ಮಡಿ' ಎಂದು ಕಾಣುವಂತಹ ಅಶ್ಲೀಲತೆಯನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ರಂಜಕವಾಗಿ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ತರಲಾಗುತ್ತದೆ. "ಲೈಂಗಿಕವಾಗಿ ತೀರಾ ಮಡಿವಂತ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ನಗರದ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನರಿಗೆ ಈ ನಾಟಕದ ಆಕರ್ಷಣೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಅವರ ಅದುಮಿಟ್ಟ ಸುಪ್ತ ಬಯಕೆಗಳಿಗೆ ಈ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಹೊರದಾರಿ ಕಲ್ಪಿತವಾದಂತಾಯಿತು. ಹಿತಕರವಾದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಗುಂಗಿನಲ್ಲಿ ಅವರು ತನ್ಮಯರಾದರು. ತಾವು ದೈನಂದಿನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಆಡಲಾರದ ಮಾತುಗಳನ್ನು, ಹೇಳಲಾರದ ಆಸೆಗಳನ್ನು ರಂಜಕವಾಗಿ ಈ ನಾಟಕ ಮೂಡಿಸುತ್ತಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅವರು ಗುರ್ತಿಸಿದರು."[೨೫] ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ತಮಾಷಾ ನೃತ್ಯಗಳು ಹಾಗೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಾಧಾನಾಟಕವನ್ನು ಅವುಗಳ ಸ್ವಚ್ಛಂದತೆಯಿಂದಾಗಿಯೇ ಕೆಲವು ವರ್ಗದ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಹತ್ತಿರ ಹೋದುದವನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಹಲವು ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸಮೀಪಿಸುವಲ್ಲಿ ನಡೆದಿವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರಾದವರು "ಋಷ್ಯಶೃಂಗ, ಕಾಡುಕುದುರೆ, ಜೈಸಿದ ನಾಯ್ಕ, ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ, ಸಿರಿ ಸಂಪಿಗೆ, ಮಾಹಾಮಾಯಿ' ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, 'ಹಯವದನ, ನಾಗಮಂಡಲ'ದಂತಹ ನಾಟಕ ಬರೆದ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ ಮುಖ್ಯರಾದವರು. ಈ ಜಾನಪದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಬರೆದ ಇತರ ನಾಟಕಗಳು "ರಂಗನಾಥರಾವ್. ಜಿ.ಎಸ್.ರವರ 'ಹಾವು ಹೊಕ್ಕ ಮನಗಳು', ನಿಸರ್ಗಪ್ರಿಯರ 'ಅಗ್ನಿ', ರಾಮಚಂದ್ರ ದೇವ ಮತ್ತು ಟಿ.ಎನ್. ನರಸಿಂಹರವರ 'ಕುದುರೆ ಮತ್ತು ಕುದುರೆ', ಸಂಗಮೇಶ ಸವದತ್ತಿ ಮಠ ಅವರ 'ಶೆಟವಿ', ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ ಅವರ 'ಕೋಟಿ ಚೆನ್ನಯ್ಯ', ಹೂಲಿಶೇಖರ ಅವರ 'ಅರಗಿನ ಬೆಟ್ಟ', ಮಹಾಲಿಂಗ ಅವರ 'ಕೊಂಬಿನವರು', ಕಾವ್ಯಜೀವಿ ಅವರ 'ಜಮ್ನಾಳ ಧೂಳ್ಯಾನ ಪ್ರಸಂಗವು', ಹನ್ನೆರಡು ಮಠ ಅವರ 'ಬಂಡೆದ್ದ ಬಾರುಕೋಲು' ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿವೆ.'[೨]

ಈ ರೀತಿ ಜನಪದ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಬಹಳಷ್ಟು ನಾಟಕಕಾರರು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಬರೆದರೂ ಎಲ್ಲರೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿಲ್ಲ. ಜಾನಪದ ಸತ್ವ ಹಾಗೂ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಯಥಾವತ್ ಆಗಿ ಬರೆದವರು ನೇಪಥ್ಯದ ಹಿಂದೆ ಸರಿದರು. ಅದನ್ನು ಅದರ ಸಹಜ ಸೊಬಗು ಹಾಗೂ ತಾಂತ್ರಿಕ ನಿಪುಣತೆಯಿಂದ ಬಳಸಿಕೊಂಡವರು ಯಶಸ್ವಿಯೂ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿರುವ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ ಹಾಗೂ ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಮನುಷ್ಯನ ಅಪೂರ್ಣತೆ'ಯನ್ನು ಬಿಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಇರುತ್ತವೆ. ಇಂದಿನ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆ, ಅಂತಸ್ತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ಕೃತಿಗೂ ಆಲೋಚನೆಗಳಿಗೂ ದ್ವಂದ್ವಗಳಿವೆ. ಈ ದ್ವಂದ್ವ ಪ್ರೇಮ-ಕಾಮದ್ದಿರಲಿ, ವರ್ಗ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ, ವರ್ಣ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರಲೀ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಮುಖ್ಯ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಕಂಬಾರರು ಜಾನಪದದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಬಳಸಿಕೊಂಡರೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದದ ಅಂಶ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳತ್ತ ಕೈ ಚಾಚಿದ್ದಾರೆ.

ಜಾನಪದದ ವಸ್ತುವನ್ನುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಬಂಧ ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕವಲೊಡೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಾಕ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದು ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಂದದ್ದಾಗಿದೆ. ನಾವು ಗಮನಿಸಿದ ಯಾವ ಕೃತಿಯಾದರೂ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ಜನರ ಬಾಯಿಂದ ಬಾಯಿಗೆ ಹರಿದು, ಹೀಗೆ ಹರಿಯುವಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಪರಿಸರ, ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕೆಲವು ಸೇರ್ಪಡೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾ, ಕೆಲವನ್ನು ತೆಗೆದುಹಾಕುತ್ತಾ ಲಿಪಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ನೆಲೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಆಳುವ ವರ್ಗ ಯಾವ ಕೃತಿಯ ವಿಚಾರವನ್ನು ಮಾನ್ಯ ಮಾಡುತ್ತದೋ ಅದು ಅವರ ಆಳ್ವಿಕೆ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವಂತಿರುತ್ತದೆ. ಉಳಿದವು ಕಂಠಸ್ಥ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಉಳಿದು ಅಲಕ್ಷಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಅರಿವಿನಿಂದ ಹೊರಟ ಜಾನಪದ ಅಧ್ಯಯನವು ಗೈರುಹಾಜರಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಪುನರ್ ಮೌಲ್ಯೀಕರಣಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದೆ. ಕಂಠಸ್ಥ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿನ ಕೃತಿಗಳು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಒಂದು ಪ್ರದೇಶದ, ಒಂದು ಕಾಲದ ಜನರ ಜೀವನ, ಮೌಲ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ಬೆರಳು ತೋರುತ್ತಿವೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭದ ಜನರ ಮನಃಸ್ಥಿತಿ ಸಮಾಜವನ್ನು ಕಟ್ಟುವಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದರ ರೂಪವನ್ನು ಈ ಕೃತಿ ಕೊಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಜನಪದರು ಸರಳ ಹಾಗೂ ನೇರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮಾತುಗಾರರಾದ್ದರಿಂದ ಅವರ ವಿಚಾರಗಳಿಗೂ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ದ್ವಂದ್ವಗಳಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಥೆ, ಗಾದೆ, ಲಾವಣಿ ಬಯಲಾಟದ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅನಿಸಿದ್ದನ್ನು ನೇರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವ ಮುಗ್ಧತೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅವರ ನೇರ ಮನಸ್ಸಿನ 'ತಿದ್ದಿತೀಡದ, ಕೃತಕತೆಯಿಲ್ಲದ' ರಚನೆಗಳಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿಯೇ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜಾನಪದದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ನಾಟಕಗಳು ಜನರ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದಷ್ಟು ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆಗಳ ನಾಟಕಗಳು ಹತ್ತಿರವಾಗಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿನ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಅಂಶವಾಗಿದೆ.

ಅಡಿ ಟಿಪ್ಪಣಿ :

೧. ಡಾ. ಎಂ.ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರ : ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ, (ಸಂ.) ಡಾ.ಎಂ.ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೭೬, ಪು. ೯೯

೨. ಡಾ. ಎಂ.ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರ : ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಶನ, ಪು.ಸಂ. - ೧೨೦.

೩. ಎಂ.ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರ : ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ - ೨, ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರಕಾರಗಳು, (ಸಂ.) ಡಾ. ಎಂ.ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ಪು. ೧೨೨

೪. ಎಂ.ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರ : ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ - ೨, ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರಕಾರಗಳು, (ಸಂ.) ಡಾ. ಎಂ.ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ಪು. ೧೨೨

೫. ಡಾ. ಎಂ.ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರ : ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಶನ, ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ಪು. ೧೨೩

೬. ಡಾ. ಎಂ.ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರ : ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಶನ - ೨, ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ಡಾ. ಎಂ.ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ಪು. ೧೨೫

೭. ಡಾ. ಬೆಟಗೇರಿ ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮ : ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೭೬, ಪು. ೭೩

೮. ಬೆಟಗೇರಿ ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮ : ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ (ವಿಚಾರಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿನ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಸಂಗ್ರಹ ಹಾಗೂ ವರದಿ, ೧೯೭೨, ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಪು. ೮

೯. ಬೆಟಗೇರಿ ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮ : ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ೧೯೭೬, ಪು. ೭೬

೧೦. ಬೆಟಗೇರಿ ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮ : ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ೧೯೭೬, ಪು. ೭೭

೧೧. ಎಂ.ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರ : ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಶನ, ಪು. ೧೨೮

೧೨. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಪು. ೩೦

೧೩. ಡಾ. ಕೆ.ಎಂ.ಎಸ್. : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೩೩

೧೪. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ಪು. ೩೨

೧೫. ಡಾ. ಕೆ.ಎಂ.ಎಸ್., ಪು. ೩೩

೧೬. ಡಾ. ನಿಂಗಣ್ಣ ಸಣ್ಣಕ್ಕಿ : ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ, ಕನ್ನಡದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು, ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಪು. ೧೩೭-೧೩೮

೧೭. ಡಾ. ನಿಂಗಣ್ಣ ಸಣ್ಣಕ್ಕಿ : ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ, ಕನ್ನಡದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು, ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಪು. ೧೩೯

೧೮. ಡಾ. ನಿಂಗಣ್ಣ ಸಣ್ಣಕ್ಕಿ : ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ, ಪು. ೧೪೦

೧೯. ಡಾ. ನಿಂಗಣ್ಣ ಸಣ್ಣಕ್ಕಿ : ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ, ಪು. ೧೩೩-೧೩೪

೨೦. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೩೫೭

೨೧. ಡಾ. ಅರವಿಂದ ಮಾಲಗತ್ತಿ : ರಂಗಧ್ವನಿ, (ಸಂ.) ಪ್ರಕಾಶ್‌ರಾವ್ ಪಯ್ಯಾರು, ಮುಂಬಯಿ, ಪು. ೮-೯

೨೨. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಪು. ೩೫೮

೨೩. ಡಾ. ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ : ಕೂಡುಕಟ್ಟು, ಸಂವಾದ, ಮಲ್ಲಾಡಿಹಳ್ಳಿ, ಪು. ೧೦೪

೨೪. ಡಾ. ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ : ಕೂಡುಕಟ್ಟು, ಸಂವಾದ, ಮಲ್ಲಾಡಿಹಳ್ಳಿ, ಪು. ೧೦೬

೨೫. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಪು. ೩೫೯

೨೬. ಡಾ. ಅರವಿಂದ ಮಾಲಗತ್ತಿ:ರಂಗಧ್ವನಿ, ಸಂ.ಪ್ರಕಾಶ್‌ರಾವ್ ಪಯ್ಯಾರು, ಮುಂಬಯಿ, ಪು. ೧೦

* * *

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಬಂಧ

ಋಷ್ಯಶೃಂಗ

ಜನಪದ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರು ಬರೆದ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಋಷ್ಯಶೃಂಗ ಸಂಕೇತಗಳ ಬಳಕೆ, ಒಳಿತು ಕೆಡಕುಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಘರ್ಷ, ಬರಗಾಲ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜೀವೋತ್ಸಾಹ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನ, ಕಾಡುವ ಕಾಮದ ಪ್ರಬಲ ಸೆಳೆತದಂತಹ ವಿಷಯಗಳು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಋಷ್ಯಶೃಂಗವೆನ್ನುವ ಹೆಸರೇ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದ್ದು, ಮಹಾಭಾರತದ ವನಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಲೋಮಶ ಋಷಿ ಧರ್ಮರಾಯನಿಗೆ ಹೇಳಿದ ಕಥೆಯಾಗಿದ್ದು, ಋಷ್ಯಶೃಂಗ ವಿಭಾಂಡಕನೆಂಬ ಮುನಿಯ ಮಗ. ಅಪ್ಸರೆಯಾದ ಊರ್ವಶಿಯ ದರ್ಶನದಿಂದ ವಿಭಾಂಡಕ ಮುನಿ ಚಂಚಲನಾಗಿ ಅವನ ರೇತಸ್ಸು ಜಾರಿ ಬೀಳಲು ಅದನ್ನು ಕುಡಿದ ಹೆಣ್ಣು ಜಿಂಕೆಯೊಂದು ಗರ್ಭಧರಿಸಿ ಋಷ್ಯಶೃಂಗನಿಗೆ ಜನ್ಮ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಅಂಗದೇಶಕ್ಕೆ ಇಂದ್ರನ ಅಸೂಯೆಯಿಂದ ಹನ್ನೆರಡು ವರ್ಷ ಮಳೆ ಬೀಳದಿದ್ದಾಗ ಅದರ ದೊರೆಯಾದ ರೋಮಪಾದನು ಪುಣ್ಯಪುರುಷನಾದ ಋಷ್ಯಶೃಂಗನನ್ನು ತನ್ನ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಕರೆಸಿ ಮಳೆ ಬೀಳುವಂತೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಸುಭಿಕ್ಷವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ತನ್ನ ಸಾಕುಮಗಳಾದ ಶಾಂತೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ವಿವಾಹ ಮಾಡಿ ತನ್ನ ಅಳಿಯನನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಬರಗಾಲದಿಂದ ನರಳುವ ದೇಶಕ್ಕೆ ಋಷ್ಯಶೃಂಗನ ಪಾದಸ್ಪರ್ಶದಿಂದಲೇ ಮಳೆಯಾಯಿತು ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕಂಬಾರರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೆಸರನ್ನು ಇಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಇಡೀ ನಾಟಕವನ್ನೇ ಮನುಷ್ಯರ ವೃತ್ತಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಸಂಕೇತವನ್ನಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

'ಹೇಳತಿನ ಕೇಳ' ಎಂಬ ಆಧುನಿಕ ಲಾವಣಿಯ ಮುಂದುವರೆದ ಭಾಗವೇ ಋಷ್ಯಶೃಂಗ. ಶಿವಾಪುರ ಎನ್ನುವ ಊರಿನ ಗೌಡ ಏಳುಪಟ್ಟೆ ಹುಲಿ ಬಂದು ಏಳೆಂಟು ದನಗಳನ್ನು ತಿಂದ ಸುದ್ದಿ ಕೇಳಿ ಅದರ ಬೇಟೆಗೆಂದು ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಗೌಡ್ತಿ ತಾನು ಕಂಡ ಕನಸನ್ನು ಹೇಳಿ ಅವನನ್ನು ತಡೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರೂ ನಿಲ್ಲಲಿಲ್ಲ. ಈ ಗೌಡನನ್ನು ಕೊಂದ ಮಾಯಾವಿ ರಾಕ್ಷಸನೊಬ್ಬ ತಾನೇ ಊರ ಗೌಡನ ರೂಪ ಧರಿಸಿ ಅವನ ಶವವನ್ನು ಊರ ಬಾವಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಕಿ ಮನೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗೌಡ್ತಿಯೊಂದಿಗೆ ದಾಂಪತ್ಯ ಆರಂಭಿಸಿ 'ರಾಕ್ಷಸ ಹಾಗೂ ಮಾನವ'ರ ಸಂತಾನವಾಗಿ ಬಾಳಗೊಂಡನನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಗೌಡ್ತಿಯ ಮೊದಲ ಮಗ ರಾಮಗೊಂಡ ಸಹಜ ಸಂತಾನವಾಗಿದ್ದು ಅಂತರ ಪಿಶಾಚಿಯಾಗಿ ಊರಿಂದ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ತಮ್ಮನಾದ ಬಾಳಗೊಂಡ ಓದಲೆಂದು ಪರಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಹೋಗಿದ್ದನು. ರಾಕ್ಷಸ ಬರುವವರೆಗೆ ಸುಭಿಕ್ಷವಾಗಿದ್ದ ಶಿವಾಪುರ, ಅವನ ಕ್ರೌರ್ಯದ ಯಜಮಾನಿಕೆ ಆರಂಭವಾದ ನಂತರ ಮಳೆಬೆಳೆಗಳಿಲ್ಲದೆ ಬೆಂಗಾಡಾಗಿದೆ. ಊರ ಗಂಡಸರೆಲ್ಲ ನಿರ್ವೀರ್ಯರಾಗಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಸಾವು, ಅರಾಜಕತೆ ತಾಂಡವವಾಡುತ್ತಿದೆ. ಪಾರಂಬಿ ಕರೆವ್ವ ಪೂಜಾರಿಯ ಮೈತುಂಬಿ ಬಾಳಗೊಂಡ ಬಂದು ಊರ ಅಗಸ್ಯಾಗ ಮೂರು ಹೆಜ್ಜೆ ಇಟ್ಟಿದ್ದಾದರ, ಫಳಫಳ ಮಳೆ ಬರತ್ರೈತಿ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾಳೆ. ಊರಿಗೇ ಊರೇ ಬಾಳಗೊಂಡನ ನಿರೀಕ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಬಾಳಗೊಂಡ ಊರಿಗೆ ಬಂದರೂ ಅವರೆಲ್ಲರ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಮೀರಿ ಮಳೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನಿಂದ ಜನ ವಿಮುಖರಾಗಿ ನಡೆದಾಗ ಬಾಳಗೊಂಡ ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ನಿರರ್ಥಕತೆಯಿಂದಾಗಿ ನೊಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಕೆದಕುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಊರಿನ ಬರಗಾಲ ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಅಸಹಾಯಕತೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸಲಾಗದೆ ಊರುಬಿಟ್ಟು ಹೋಗುವೆನೆಂದು ಎಣಿಸಿದರೂ ಮತ್ತೆ ಊರವರ ಕಷ್ಟ ಕಂಡು ಊರನನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಬೇಕೆಂದು ಅಲ್ಲೇ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಿಣಿಯರು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷರಾಗಿ ಅಮೂಲ್ಯವಾದ

ರತ್ನವೊಂದನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, "ಉತ್ತಮಾಂಗದಲ್ಲಿ ಇದ ಧರಿಸಿ ಹಾಲುಗಡಿಗೆಯ ಮುಗ್ಧೆಯ ಇಲ್ಲವೆ ಬೆಳ್ಳಿ ಬಂಗಾರ ತೊಡೆಯವಳ ಹಾಸಿಗೆ ಮಾಡಿ ಸಹವಾಸ ಮಾಡೆ, ಅಂತ್ಯದ ತಿಳಿ ಬೆವರು ಮಳೆಯಾಗಿ ಸುರಿವುದು. ತುದಿಯಲ್ಲಿ ತಾನೆ ಬಂದು ನಿಲವು ತೋರುವನು ರಾಮು" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಜೋಕೆಯಿಂದಿರುವಂತೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಇದನ್ನು ತಿಳಿದ ರಾಕ್ಷಸಗೌಡ ತಾನೇ ರತ್ನವನ್ನು ಮುಡಿದು ಬಾಳಗೊಂಡನಿಗೆ ತಿಳಿಯದಂತೆ ಕೂಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಿಣಿಯರ ಕರುಣೆಗೆ ಪಾತ್ರನಾದವನು ಬಾಳಗೊಂಡನಾದ್ದರಿಂದ ಮಳೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಿಟ್ಟಿಗೆದ್ದ ಬಾಳಗೊಂಡ ರಾಕ್ಷಸಗೌಡನಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನೇ ತನ್ನ ತಂದೆಯೆಂಬ ಸತ್ಯ ಅರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಂದ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ತೇಜೋವಧೆಗೆ, ಹೀಯಾಳಿಕೆಗೆ ಒಳಗಾದ ಬಾಳಗೊಂಡ ಅವನನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಕೊಲ್ಲಲಾರದೆ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಎರಗಿ ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ರತ್ನ, ರುಂಬಾಲ, ಕುಡಗೋಲನ್ನು ಪಡೆದು ಕಮಲಿಯನ್ನು ಕೂಡಲೆಂದು ಬರುತ್ತಾನೆ. ವಿಧಿಯ ಸಂಚಿಗೆ ಒಳಗಾದ ದುರಂತನಾಯಕನಂತೆ ಉನ್ಮತ್ತ ಕಾಮದಿಂದ ಹಾಡುವ ಗೌಡ್ತಿಯನ್ನು ಕೂಡುತ್ತಾನೆ. ಹಾಲುಗಡಿಗೆ ಮುಗ್ಧೆ ಕಮಲೆಯಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಬೆಳ್ಳಿ ಬಂಗಾರ ತೊಡೆಯವಳಾದ ಗೌಡ್ತಿಯನ್ನು ಕೂಡಿದ್ದರಿಂದ ಯಕ್ಷಿಣಿಯರು ಹೇಳಿದ್ದಂತೆ ಮಳೆ ಸುರಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕಮಲಿಯನ್ನು ಕಂಡು ತಾನು ಕೂಡಿದ್ದು ತನ್ನ ತಾಯಿಯನ್ನೇ ಎಂಬ ಸತ್ಯ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಕಾಲದಿಂದ ಮರೆಯಾಗಿ ಹೋಗಿದ್ದ ರಾಮಗೊಂಡನೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಊರ ಜನಕ್ಕೆ ಮಳೆಯನ್ನು ತಂದಿತ್ತ ಋಷ್ಯಶೃಂಗ ಸಫಲಕಾಮದ ಸಂಕೇತವಾದರೆ ಬಾಳಗೊಂಡ ವಿಫಲ ಕಾಮದ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತಾನೆ. ವಿಧಿಯ ಸಂಚಿಗೆ ಒಳಗಾದ ಬಾಳಗೊಂಡ ಒಳಿತನ್ನೇ ಮಾಡಬೇಕೆಂದರೂ ರಾಕ್ಷಸನ ಸಂತಾನವಾದ್ದರಿಂದ ಅವನ ಕೈಯಿಂದ ತಾಯಿಯನ್ನೇ ಕೂಡುವ ಪಾಪಕರ್ಮ ಘಟಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಮಗೊಂಡನ ಆಗಮನದೊಂದಿಗೆ ಪತನಕ್ಕೆ ಈಡಾದ ಆ ಊರಿಗೆ ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಉದ್ಧಾರ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ಆಶಯದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಜಾನಪದ ಆಕೃತಿ, ತಂತ್ರವುಳ್ಳ ನಾಟಕವಾದರೂ ಅದರ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಕೇಂದ್ರಪ್ರಜ್ಞೆ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿದ್ದ ಅಸಂಗತವಾದವಾಗಿದೆ. ಅಸಂಗತ ನಾಯಕನಂತೆ ತನ್ನ ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ತನ್ನ ಪರಿಸರ, ತನ್ನ ತಂದೆ ತಾಯಿಯರೊಂದಿಗೆ ಹೋರಾಡಬೇಕಾದ ಬಾಳಗೊಂಡ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಏಕಾಕಿ ಹಾಗೂ ಪರಕೀಯನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಕಲ್ಪನೆಯ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕನಂತೆ ವಿಧಿಯ ಸಂಚಿಗೆ ಒಳಗಾದ ಅಸಹಾಯಕ ನಾಟಕ. ರಾಕ್ಷಸ ಗೌಡನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವಲ್ಲಿ, ಗೌಡ್ತಿಯನ್ನು ಕೂಡುವಲ್ಲಿ ಅವನ ಇಚ್ಛೆಗಿಂತ ವಿಧಿಯ ಇಚ್ಛೆಯೇ ಪ್ರಬಲವಾಗಿದೆ. "ತಾಯಿ ಮಕ್ಕಳ ಸಂಭೋಗದ ಅನೈತಿಕ ಫಲದಿಂದಾದ ಮಳೆ ಊರ ಜನರಿಗೆ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಹರ್ಷತಂದರೂ ಬಾಳಗೊಂಡನ ಬದುಕು ನಿರರ್ಥಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಳೆ ತಂದು ಊರಿನ ಉದ್ಧಾರಕನಾಗುವ ಬದಲು ಮಳೆಗಾಗಿ ಆತನು ಬಲಿಪಶುವಾಗುವ ದುರಂತವಿದು. ಬಲಿಯ ಆಚರಣೆಯಂತಿರುವ ಅವನ ದುರಂತ, ಮನಸ್ಸನ್ನು ವಿಹ್ವಲಗೊಳಿಸುವಂತಹದು. ಮನುಷ್ಯನ ಸದಿಚ್ಛೆ, ಸದ್ವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ನಿರರ್ಥಕಗೊಳಿಸಿ ಅವನನ್ನು ಪಾಪಕೂಪಕ್ಕೆ ತಳ್ಳುವ ವಿಧಿಯ ಕ್ರೌರ್ಯದ ಅಟ್ಟಹಾಸಕ್ಕೇ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಜಯದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಯಾರೂ ತಮ್ಮ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಜವಾಬ್ದಾರರಲ್ಲವಾದರೂ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅವರವರ ಕರ್ಮ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತುತ್ತದೆ. ಅದರಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೆಣಗಿದ ಬಾಳಗೊಂಡನ ದುರಂತ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದುದು."[೧]

ಕಂಬಾರರ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಿದಾಗಿದ್ದು ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದ ಗ್ರಾಮೀಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹಾಗೂ ಕುಟುಂಬ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು ವ್ಯತಸ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭವೊಂದನ್ನು ಇದು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರದ ನಮ್ಮ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಮಾಜ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮೊದಲಿನ ಹಾಗೇ ಉಳಿಯದೆ ಹಲವು ರೀತಿಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾದವು. ಒಳಿತು ಮತ್ತು ಕೆಡಕುಗಳು ಸಮಾಜದ ಮೇಲೆ ಉಂಟು ಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಮಾನದಂಡವೇ ಬದಲಾಯಿತು. ಅದರಲ್ಲೂ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಾಟಕಕಾರರು ಇಂತಹ ಮೌಲ್ಯ ಪಲ್ಲಟಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದಿಕ್ಕುಗೆಟ್ಟವರಂತೆ, ಅಸಹಾಯಕರಂತೆ, ಅಂತರಂಗದೊಳಗೆ ಏಕಾಕಿಗಳಂತೆ, ಸಮಾಜದೊಂದಿಗೆ ಅವರ ಸಂಬಂಧಗಳೇ ಮೊಟಕುಗೊಂಡವರಂತೆ ಚಿತ್ರಿತರಾದರು. ಅದುವರೆಗೂ ನೆಲೆಗೊಂಡಿದ್ದ ಸಂತೃಪ್ತ ಸ್ಥಿತಿಯೊಂದು ಕರಾಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೊಂದರ ಆಗಮನದಿಂದ ಬುಡಮೇಲಾಗುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೊಂದು ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿದೆ. ಏಳುಪಟ್ಟೆ ಹುಲಿಯೊಂದನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಹೊರಟ ಗೌಡ ತನ್ನ ನಗರದ ಸಂತೃಪ್ತ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಲು ಹೊರಟಿದ್ದಾನೆ. ಗೌಡ-ಗೌಡ್ತಿಯರ ದಾಂಪತ್ಯವೂ ಸಹಜ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ತುಂಬಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ರಾಕ್ಷಸ ಗೌಡನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹಿಂತಿರುಗಿ ಬಂದು ನಗರದಲ್ಲಿ ನೆಲೆನಿಂತಾಗ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ

ಬರಗಾಲ, ಸಾವು, ಅಸಹಜ ಕಾಮ ತಾಂಡವವಾಡುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಾವಿನ ಚಿತ್ರಣಗಳು, ಸತ್ತ ಯಮನೀ ಮೇಲೆ ಅತ್ಯಾಚಾರ ಮಾಡುವ ಇರಿಪ್ಯಾ, ಗೌಡನ ಸಾವಿನ ನಂತರ ಕಾಮದಿಂದ ತಹತಹಿಸ್ತಾ ಮಗನನ್ನು ಕೂಡಿದ ಗೌಡತಿ - ಇಂತಹ ಸಹಜವಲ್ಲದ ಅಸಹಜ ವಾತಾವರಣದ ಭಿಭತ್ಸತೆ ಇಲ್ಲಿದೆ.

ಈಡಿಪಸ್‌ನ ಪಾಪವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವಂತೆ ಇರುವ ಗೌಡತಿಯ ಕಾಮ, 'ಹಾವು, ಬಿಳಿ ಕುದುರೆ'ಯಂಥ ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯದ ಕಾಮದ ಸಂಕೇತಗಳು ನಾಟಕದ ಬಿಗಿ ಹೆಚ್ಚಿಸಿವೆ. 'ಬಾಳಗೊಂಡ ಮತ್ತು ಕಮಲಿ'ಯ ಸಹಜ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಹರಡಿರುವ ಕಾಮದ ಅದಮ್ಯಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅದರ ಆರಂಭಿಕ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. "ಹಾಲಗಡಿಗೆಯ ಮುಗ್ಧೆ ಅಥವಾ ಬೆಳ್ಳಿ ಬಂಗಾರ ತೊಡೆಯವರ ಹಾಸಿಗೆ ಮಾಡಿ ಸಹವಾಸಿ ಮಾಡಿದರೆ" ಮಳೆಯಾಗುತ್ತದೆಂಬ ಯಕ್ಷಿಣಿಯ ಮಾತೇ ಕಾಮಕ್ಕೂ, ಕಾಮದ ಗರ್ಭದಿಂದಲೇ ಸುರಿವ ಮಳೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಸಾಲು 'ಈಡಿಪಸ್ಸಿನ ಪಾಪ ಗೂಢಲೇಪಿತ ನಾನು' ಎನ್ನುವ ಹಾಗೆ ಬಾಳಗೊಂಡ ವಿಧಿಯ ವಿಕಟ ಅಟ್ಟಹಾಸಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕುವುದಲ್ಲದೆ, ಗೌಡನ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ತಂದೆಯೂ ಆಗಿರುವ ರಾಕ್ಷಸನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕು ನರಳುವವನೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಊರಿನ ಶಾಪ ಮುಸುಕಿದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೂ, ತನ್ನ ಹುಟ್ಟಿನ ಮೂಲಕ್ಕೂ ಇರುವ ರಹಸ್ಯ ಕೆದಕಿ ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಯಾವ ಒಗಟುಗಳೂ ಸುಲಭವಾಗಿ ಬಿಡಿಸುವಂತಹವಲ್ಲ. ಶಿವಾಪುರದ ಎಲ್ಲ ಜನತೆಗೂ ಬಾಳಗೊಂಡ ರಾಕ್ಷಸ ಗೌಡನ ಮಗನೆಂಬ ಸತ್ಯ ತಿಳಿದಿದ್ದೂ, ಅವನ ಅಟ್ಟಹಾಸದ ಮೆರೆತದ ಎದುರು ಬಾಯಿಲ್ಲದವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಊರಿನ ಬರಕ್ಕೂ, ತನ್ನ ಹುಟ್ಟಿಗೂ ಕಾರಣನಾದವನು ರಾಕ್ಷಸಗೌಡನೇ ಎಂಬುದು ಅರಿವಿಗೆ ಬಂದಾಗ ರಾಕ್ಷಸನ ದೌರ್ಜನ್ಯ ಮಾನವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆದಿರುತ್ತದೆ. ನೇರವಾಗಿ ಅವನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲಾರದೆ ಮರೆಯಿಂದಲೇ ಬಾಳಗೊಂಡ ಕೊಲ್ಲಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ದೇವತೆಗಳ ಅವಕೃಪೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ನರಳುವ ದುರಂತ ನಾಯಕನ ಕಲ್ಪನೆ ಬಾಳಗೊಂಡನ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿದೆ.

ಋಷ್ಯಶೃಂಗದ ಆಕರ್ಷಣೆ ಇರುವುದೇ ಅದರ ಕಥೆ ಹಾಗೂ ಬಳಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ತಂತ್ರದಿಂದಾಗಿ. ಪುರಾಣದ ಋಷ್ಯಶೃಂಗ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಸಂಪರ್ಕ, ಪರಿಚಯವೇ ಇಲ್ಲದೆ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದವನು. ಸ್ತ್ರೀ ಸಂಪರ್ಕ ಒದಗಿದ ನಂತರ ಬದಲಾಗುವ ಋಷ್ಯಶೃಂಗನೇ ಬೇರೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಬಾಳಗೊಂಡ ಊರೊಳಗೆ ಹೆಜ್ಜೆಯಿಟ್ಟರೆ ಮಳೆಯಾಗುತ್ತದೆಂಬ ಮಾತು ಸುಳ್ಳಾಗಿ ಸ್ವತಃ ಬಾಳಗೊಂಡನೇ ಹಿಂಜರಿಕೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಾನೆ. ದೈವದ ಮಾತು ಸುಳ್ಳಾದುದರ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಕೆದಕಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಮಾಯೆ ಕವಿದವನಂತೆ ತಾಯಿಯ ಕೂಡುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಮಳೆ ಸುರಿಯುತ್ತದೆ. ದೊರೆ ಹೋಗಿದ್ದ ರಾಮಗೊಂಡನೂ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ತಾಯಿಯ ಕಾಮಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಬಾಳಗೊಂಡ ಚೈತನ್ಯ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಗರಬಡಿದವನಂತವನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಥೆಯ ಬಿಗಿ ಅದರ ವಿಷಾದ ಘಟನೆಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿದೆ. ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟ ತಂತ್ರಗಳು ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ಬಳಸಿರುವ ಲಾವಣಿಯ ಭಾಷೆ, ಲಯ, ಕಥನ ನಿರೂಪಿಸುವ ರೀತಿಯಿಂದಲೇ ಜಾನಪದ ನಾಟಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರದ ಒಡಲಲ್ಲಿ ಇರುವ ಕಥೆ, ಅವು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕಥೆಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿ ಜಾನಪದದ ದೊಡ್ಡಾಟ ಮತ್ತು ಸಣ್ಣಾಟಗಳ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದ ತಂತ್ರಗಳ ಬಳಕೆ ವಸ್ತುವಿನೊಂದಿಗೆ ಏಕೀಭವಿಸಿದಾಗ ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟು ಬಂಧಕ್ಕೆ - ಬಿಗಿ ಬರುತ್ತದಲ್ಲದೆ, ಅದು ಯಶಸ್ವಿಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕೆಲಸ ಕಂಬಾರರ ಜಾನಪದ ತಂತ್ರಗಳುಳ್ಳ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಆಗುತ್ತದೆ. "ಜಾನಪದ ತಂತ್ರವೊಂದು ಅದು ಏನನ್ನು ಸಂವಹನಗೊಳಿಸಬೇಕಾಗಿದೆಯೋ ಅದರೊಡನೆ ಜೈವಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಜಾನಪದ ಕತೆಗಳ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆ ಬೇರೆ, ಬಯಲಾಟದ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆ ಬೇರೆ, ಪಾಡ್ದನಗಳ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆ ಬೇರೆ. ಅಲ್ಲಿನ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿ ತೆಗೆಯಲು ಆಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಕತ್ತರಿಸಿ ತೆಗೆದರೆ, ನಾವು ಏನನ್ನು ತೆಗೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಅರ್ಥವೂ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಜನಪದ ತಂತ್ರವೆಂದರೆ ಅದು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ವಸ್ತುವಿನೊಂದಿಗೆ ಜೈವಿಕ ಸಂಬಂಧ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ, ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅಥವಾ ಇರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪದ. ಅದರ ಹಿಂದೆ ಅದರದ್ದೇ ಆದ ಸಂವಿಧಾನವಿದೆ, ತರ್ಕವಿದೆ, ಸಿದ್ಧಾಂತವಿದೆ."[೨]

ಋಷ್ಯಶೃಂಗವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಕಂಬಾರರ ಬಹುತೇಕ ಜಾನಪದ ತಂತ್ರಗಳುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಸಮೃದ್ಧವಾದ ಗ್ರಾಮಜೀವನ, ಕರಾಳ ಕ್ರೌರ್ಯ, ಜೀವನ ಪ್ರೀತಿ, ಹಾದರ, ಕೊಲೆ, ವಿಜೃಂಭಿಸುವ ಕಾಮ' ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇರುತ್ತವೆ. ತಮ್ಮ ಬದುಕು ಬರಹದಲ್ಲಿ ಕರಾಳ ಕ್ರೌರ್ಯ... ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ತಮ್ಮ ಊರು ಉಡಿಗೇರಿಯ ಪರಿಸರವನ್ನು ಅವರು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. "ನಮ್ಮ ಊರಿನ ಜಗತ್ತು ನೀವು

ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿರುವ ಜಗತ್ತಿಗಿಂತಲೂ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದ್ದು ಮತ್ತು ಅಖಂಡವಾದುದು. ಅಲ್ಲಿ ಸ್ವರ್ಗ ನರಕ ಮುಂತಾದ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಲೋಕಗಳು, ಮೂಢನಂಬಿಕೆಗಳು, ಸತ್ಯಗಳು, ರಾಜಕೀಯ, ಹಾದರ, ಕೊಲೆ, ಕಗ್ಗೊಲೆಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಾಣಬಹುದು." ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಶೇಷತೆಯೆಂದರೆ ಗ್ರಾಮಜೀವನದ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗಗಳೂ ಅಲ್ಲಿನ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತವೆ. 'ತುಳಿಯುವವರು ತುಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರು' - ಇವೆರಲ್ಲರಿಗೂ ಅವರದೇ ಆದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳಿದ್ದು, ಆ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳ ವಕ್ತಾರರಂತೆ ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಮೇಲು ಜಾತಿಗೆ ತಾವು ಸೇರಿದವರಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ತಾವು ಅಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೆಲವು ವಿಶೇಷ ಗುಣಗಳಾದ ಕಾಲ - ಕಾಲತೀತತೆ, ರೂಪ - ಸತ್ವ, ಜನ್ಮ - ಮೋಕ್ಷ ಇತ್ಯಾದಿ. ವೈದೃಶ್ಯಗಳಿಂದ ನಾನು ದೂರ ಎಂದು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ತಾವು ಕೆಳವರ್ಗದ ಜಾತಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು ತಮ್ಮ ಅನುಭವ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿರುವುದು ಬಹುತ್ವದ ವರ್ಣಮಯ ಹಾಗೂ ವೈಭವ ಸಮೃದ್ಧ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಹೀಗಾಗಿಯೇ ಮಿಥ್‌ಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "ಕೆಳಜಾತಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಅನಾನುಕೂಲವೇ ನನಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. ಅನಕ್ಷರಸ್ತರಾದ, ಶೋಷಿತರಾದ ನನ್ನ ಜನ ಜೀವಸಮೃದ್ಧ ಹಾಡುಗಳ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ಅನುಭವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡರು, ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡರು. ಅವರಿಗೆ ಇಂದ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ನೆನಪೇ ಜ್ಞಾನಸರ್ವಸ್ವವಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ ನನಗೆ - ಅವರ ಮಗನಿಗೆ - ಸಾಕ್ಷರತೆ ಮತ್ತು ಬರವಣಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾದಾಗ ಅದು ಅವರಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗದೆ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂತೋಷದ ವಿಷಯವಾಯಿತು."

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಋಷ್ಯಶೃಂಗ ಶಿವಾಪುರವೆಂಬ ಊರಿನ ಸಮಸ್ತ ಜನರ 'ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು, ನೋವು, ಹತಾಶೆ' ಎಲ್ಲವು ಸಾರ್ವಜನಿಕವೆಂಬಂತೆ ಒಕ್ಕೊರಲಿನಿಂದ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಹತಾಶಸ್ಥಿತಿಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ರಾಕ್ಷಸಗೌಡನ ದೌರ್ಜನ್ಯ. ಈ ದೌರ್ಜನ್ಯದ ಅಂತ್ಯವಾಗಬೇಕಿರುವುದು ಅವನ ಸಂತಾನವಾದ ಬಾಳಗೊಂಡನಿಂದಲೇ. ಈ ಬಾಳಗೊಂಡ ತನ್ನ ಊರಿಗೆ, ತನ್ನವರಿಗೆ, ತನ್ನ ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳಿಗೆ ಪರಕೀಯನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಬಾಲ್ಯದ ನೆನಪುಗಳು ಮರೆತು ಹೋಗುವಂತಹ ದುರಂತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅವನಿದ್ದು ಆ ನೆನಪುಗಳು ಬಾಲ್ಯ ಸ್ನೇಹಿತ ಗೌಡರ ಬಾಳ್ಯ ಹಾಗೂ ಹೊಲೇರ ಪಾರಿಯ ಮೂಲಕ ಚಿಗುರುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಕಾಡು ಕುದುರೆ

ಕಂಬಾರರ 'ಕಾಡು ಕುದುರೆ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಡು ಕುದುರೆಯನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿಯೇ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಜಾನಪದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿಯೇ ರಚಿತವಾದ ಈ ನಾಟಕ ಅವರ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ಪ್ರಾಕೃತಿಕವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಪುಟಿಯುವ ಕಾಮವನ್ನು ಕುರಿತಾದ್ದದ್ದು. ಅಧಿಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಸೆಣೆಸಾಟ ಹಾಗೂ ಹತ್ತಿಕ್ಕಲಾರದ ಕಾಮದ ನಿರಂತರ ಘರ್ಷಣೆಯೇ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ನಾಟಕಕಾರರಿಗಿಂತ ಕಂಬಾರರನ್ನು ಬೇರೆಯಾಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಕಾಡು ಕುದುರೆ ಲೋರ್ಕಾನ 'ದಿ ಹೌಸ್ ಆಫ್ ಬರ್ನಾಡ್ ಆಲ್ಬಾ'ದಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಮಾತ್ರ ಪಡೆದಿದ್ದು ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ನಾಟಕ. ಕಂಬಾರರ ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜಮೀನುದಾರಿಕೆಯ ದರ್ಪ, ಕ್ರೌರ್ಯ, ಹಿಂಸೆ, ಲೈಂಗಿಕತೆ, ಜಾನಪದದ ಸೊಗಡು ವಿಜೃಂಭಿಸಿದರೆ ಈ ನಾಟಕದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಕಿರಿದಾಗಿದ್ದು ಪ್ರೀತಿಸಿ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೇಮ, ಕಾಮಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣುಗಳಿಬ್ಬರು ಅಧಿಕಾರ, ಹಣ, ಸಮಾಜದ ನಿಂದರೆ ಎಲ್ಲದರಿಂದ ದೂರ ಹೋಗಿ ಬದುಕಲು ಯತ್ನಿಸುವ ಸರಳ ಪಾತಳಿಯದ್ದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕುದುರೆಯ ಚಿತ್ರ ಕಾಮಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವಾದ ಹಾಗೆ ಉಸಿರುಗಟ್ಟಿಸುವ ಬದುಕಿನಿಂದ ಪಲಾಯನ ಮಾಡುವ, ಮುಕ್ತತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಸಾಗುವ ರಹದಾರಿಯೂ ಆಗಿದೆ.

ದುರ್ಗಿ ಕೊಮಾಲಿಯನ್ನು ಕರೆದು ಕುದುರೀ ಕತೆ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆ ಕತೆ ಬೇರೆ ಯಾರದ್ದೋ ಆಗಿರದೆ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಹುಲಿಗೊಂಡನದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಗಂಡನಿಲ್ಲದ ಗೌಡ್ತಿ ಇಡೀ ಊರಿನ ಕ್ಷೇಮ, ಮನೆಯ ಕ್ಷೇಮ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೊತ್ತವಳು ದರ್ಪದ ಹಾಗೂ ಕ್ರೌರ್ಯದ, ಮೂರ್ತಿಯಾದ ಅವಳಿಗೆ ಪಾರೋತಿ, ಚಂಪ ಹಾಗೂ ಶೀಲಕ್ಕ ಎಂಬ ಮೂವರು ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳು. ಪಾರೋತಿ ಮಾತ್ರ ಗೌಡನಿಗೆ ಹುಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ ಸಮಸ್ತ ಆಸ್ತಿಯ ಹಕ್ಕುದಾರಿಣಿ, ನಿರಂತರವಾಗಿ ಕಾಡುವ ಕಾಯಿಲೆಯಲ್ಲೂ ತನ್ನ ದರ್ಪವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡದವಳು. ಹುಲಿಗೊಂಡ ಚಂಪಿಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿದರೂ ಕಾಡುವ ಬಡತನ ಹಾಗೂ ತಂದೆಯ ಮಾತಿಗೆ ಕಟ್ಟುಬಿದ್ದು ಪಾರೋತಿಯ ಕೈ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಚಂಪಿಯನ್ನು ಅಪಾರವಾಗಿ ಪ್ರೀತಿಸುವ ಅವನು ಪಾರೋತಿಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಲಾರ. ಪಾರೋತಿಗೆ ಇದರ ಅರಿವಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಚಂಪಿಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕಾಡಲಾರಂಭಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಚಂಪಿ ಸಹ ಅಕ್ಕನ ಗಂಡನೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ತಪ್ಪೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದರೂ ರೂಢಿಗತವಾದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿಯೇ ಅವನೊಂದಿಗೆ ಕೂಡುತ್ತಾಳೆ. ಅವಿಳಿಗಿಂತ ಹಿರಿಯಳಾದ ಶೀಲಕ್ಕ ಚಂಪಿಯಷ್ಟು ಸುಂದರಿಯಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಅವಳಿಗೆ ಮದುವೆ ಕೂಡಿಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಮೈ ಮನಸ್ಸನ್ನು ವ್ಯರ್ಥಗೊಳಿಸುವಳ ಪಾರೋತಿಯ ಹಾಗೆ ಕೈ ಹಿಡಿದವಳಲ್ಲ, ಚಂಪಿಯ ಹಾಗೆ ಪ್ರೇಮಿಸಲ್ಪಟ್ಟವಳೂ ಅಲ್ಲ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಾಗಲೆಲ್ಲ ಅವನನ್ನು ಕೂಡುವುದರ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ತೃಷೆ ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ವ್ಯಾಪಾರಗಳೂ ಚಂಪಿ ಹಾಗೂ ಶೀಲಕ್ಕರ ಪರಸ್ಪರ ಮೂದನೆಯಿಂದಲೇ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೊಂದು ದಿನ ಗೌಡ್ತಿ 'ಚಂಪಿ - ಹುಲಿಗೊಂಡನ' ಪ್ರಣಯದ ಆಳ ಅರಿವಾದ ನಂತರ ಹಣದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಮುರಿದು ಬಿದ್ದ ಮದುವೆಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಗಟ್ಟಿ ಮಾಡಿ ಚಂಪಿಯನ್ನು ತೊಲಗಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ಗರ್ಭಿಣಿಯಾಗಿದ್ದ ಚಂಪಿ ಮದುವೆಯ ಸಂಭ್ರಮದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಹುಲಿಗೊಂಡನೊಂದಿಗೆ ಓಡಿಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಸಿಟ್ಟಿಗೆದ್ದ ಗೌಡ್ತಿ ಗುಂಡು ಹಾರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಗುರಿ ತಪ್ಪಿ ಪ್ರೇಮಿಗಳಿಬ್ಬರೂ ಕಾಡು ಸೇರುತ್ತಾರೆ.

ಕೊಮಾಲಿ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೆಳವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಹೆಣ್ಣು ಆಕಳಿನಂಥ ಗಂಡನೊಂದಿಗೆ ಜೀವನ ನಡೆಸಲಾರದ ಅವಳು ಹೋರಿಯಂಥ ಗಂಡನನ್ನು ಬಯಸುವವಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಮೈಗೆ ಒಪ್ಪುವಂತಹ ಗಂಡಿಗಾಗಿ ಆಚಾರ ಕಟ್ಟಳೆಗಳನ್ನು ಮೀರಬಲ್ಲಳು. ನೇರವಾದ ಮಾತು, ನೇರವಾದ ನಡೆ ಅವಳದು. ಚಂಡಿ ಮತ್ತು ಶೀಲಕ್ಕ ಕ್ರಮಿಸಲಾರದ ದಾರಿಯನ್ನು ಇವಳು ಕ್ರಮಿಸಬಲ್ಲಳು. ಗಂಡನನ್ನು ಹಿಡಿದು ಗೌಡ್ತಿಯ ದರ್ಪವನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಬಲ್ಲಳು. ಚಂಪಿ ಮನದಲ್ಲಿ ಹತ್ತಿಕ್ಕಿದ್ದನ್ನು ಕೊಮಾಲಿ ಗರ್ಭಿಣಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಒಂದು ಗಂಡು ಮೂರು ಹೆಣ್ಣುಗಳ ನಡುವಿನ ಹುಲಿಗೊಂಡನ ದ್ವಂದ್ವ ಹೇಳಲು ಅಸಾಧ್ಯವಾದದ್ದು. ಆಸ್ತಿಗಾಗಿ ಮದುವೆಯಾದ ಪಾರೋತಿ, ಮೈ ಮನಸ್ಸುಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಸಖ್ಯ ನೀಡಿದ ಚಂಪಿ ಇವರಿಬ್ಬರ ಮಧ್ಯೆ ಅವನ ಬಾಳು ಹರಿಯುತ್ತಾ ಅವನು ಕೊನೆಗೆ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಚಂಪಿಯನ್ನೇ. ಎಲ್ಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಂಧನಗಳಿಂದ ಹೊರಗೆ ಜಿಗಿದು ಓಡುವ ಸಹಜ ಕಾಡು ಕುದುರೆಯಾಗಿ ಹುಲಿಗೊಂಡ ಇಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಈ ಕಾಡು ಕುದುರೆಯ ಕುಣಿತವಾದರೂ ಸಹಜವಾದುದಲ್ಲ. ಮಾನವನ ಒಳಗೇ ಬಚ್ಚಿಟ್ಟ ಉರಿವ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಚಿಮ್ಮಿಸುವಂತದ್ದು.

ಕಣ್ಣಿನಾಗ ಸಣ್ಣ ಖಡ್ಗ
ಆಸುಪಾಸು ಝಳಪಿಸಿತ್ತ!
ಬೆನ್ನ ಹುರಿ ಬಿಗಿದತ್ತಣ್ಣ
ಸೊಂಟದ ಬುಗುರಿ ತಿರಗತಿತ್ತ!
ಬಿಗಿದ ಕಾಡ
ಬಿಲ್ಲಿನಿಂದ!
ಬಿಟ್ಟ ಬಾಣದಂಗ ಚಿಮ್ಮಿ
ಹದ್ದ ಮೀರಿ ಹಾರಿ ಬಂದಿತ್ತ!!

ಕಾಡು ಕುದುರೆ ಏರಿ ಹುಲಿಗೊಂಡನೊಂದಿಗೆ ಸವಾರಿ ಮಾಡಲು ಈ ಮೂರು ಹೆಣ್ಣುಗಳಿಗೂ ಇಷ್ಟವೆ. ಆದರೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಚಂಪಿಗೆ ಮಾತ್ರ. ಹುಲಿಗೊಂಡ ಚಂಪಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಬೇಕೆಂದರೆ ಅಧಿಕಾರ, ಅಂತಸ್ತು ಹಣ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇದೆಲ್ಲವನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ ಚಂಪಿಯ ಕೈ ಹಿಡಿಯಬೇಕೆಂದರೆ ತಂದೆ ಬಡತನದಿಂದ ಪಾರು ಮಾಡುವಂತೆ ಕೋರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಬಡತನವೆಂಬ ದೌರ್ಬಲ್ಯದ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ಪಾರೋತಿ ಕೈ ಹಿಡಿದರೂ ಎಂದೂ ಅವಳನ್ನು ಹೆಂಡತಿಯೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಹುಲಿಗೊಂಡನೆಂಬ ಕಾಡು ಕುದುರೆಯ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿದವರು ಪಾರೋತಿ, ಶೀಲಕ್ಕ, ಚಂಪಿ ಹಾಗೂ ಸ್ವತಃ ಗೌಡ್ತಿ. ತನ್ನ ಗಂಡನಿಗೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಮಗಳ ಗಂಡ ಹುಲಿಗೊಂಡನನ್ನು ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರ, ದರ್ಪದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಬಿಡಲು ಇಷ್ಟವಿಲ್ಲ. ಪಾರೋತಿಗೆ ಗಂಡನ ಸಂಗ ಬೇಕು, ಆದರೆ ಹುಲಿಗೊಂಡನಿಗೆ ಪಾರೋತಿಯ ಸಂಗ ಬೇಡ. ಶೀಲಕ್ಕ ಮದುವೆಯಾಗದ ತನ್ನ ಅಸಹಾಯಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನರಿತು ಸಿಕ್ಕಷ್ಟೇ ಅವಕಾಶದಲ್ಲಿ ಚಂಪಿಯು ಕೂಡಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ತಾನು ಮೋಸದಿಂದ ಕೂಡುತ್ತಾ ಹುಲಿಗೊಂಡನಿಂದ ಲೈಂಗಿಕ ಸುಖ

ಪಡೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಗೌಡ್ತಿಯ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಗೌಡ್ತಿಗೇ ಅರಿವಾಗದಂತೆ ನಡೆಯುವ ಈ ಲೈಂಗಿಕ ವ್ಯವಹಾರಗಳಲ್ಲಿ ಯಾರೊಬ್ಬರೂ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾರೊಬ್ಬರ ಒಳಬೇಗುದಿಗಳೂ ಹೊರಬರದೆ ಮುಕ್ತ ಕಾಮ ಯಾವ ಗೋಜಿಗೂ ಸಿಕ್ಕಿ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳದೆ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತದೆ. "ಎಂತಹ ರೋಚಕ ಪ್ರಣಯ ಕತೆಯನ್ನು ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೊಂದಿಗೇ ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ಕಂಬಾರರು ಇಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಲೈಂಗಿಕ ಪಾತಳಿಯಲ್ಲೇ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಾಮದ ಅದಮ್ಯ ಗುಣವನ್ನು, ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಿಸುವಂತೆ, ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿನ ಸಂಬಂಧದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಬಿಡಿಸಿ ತೋರಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ, ಈ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರಂಗ ದರ್ಶನವೇ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಕೇತ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ತಂತಾನೆ ಸುಂದರವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯೊಂದಿಗೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದಿಲ್ಲ."[೩]

ಹಳ್ಳಿಯ ಹತ್ತೂ ಸಮಸ್ತರ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಹೊತ್ತ ಗೌಡ್ತಿ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ವಿಫಲವಾಗುವ, ಅವಳೊಂದಿಗೆ ಅವಳ ಬಂದೂಕು ವಿಫಲವಾಗುವ ದಯನೀಯ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾಳೆ. ತನ್ನ ಮನೆಯ ಕೆಲಸದವಳಾದ ಕೋಮಾಲಿಯ ಲೈಂಗಿಕ ಹಗರಣಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವಲ್ಲಿ ದರ್ಪ ತೋರುವ ಗೌಡ್ತಿ ಸ್ವತಃ ತನ್ನ ಮೂವರು ಮಕ್ಕಳ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲಾರಳು.

ಕಾಡು ಕುದುರೆ ದಿನದಿನಕ್ಕೂ ಪಳಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದು ಉತ್ಕಟ ಕಾಮದ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ಹಿಗ್ಗಾಮುಗ್ಗಿ ಎಳೆವ ಕಾಡುಕುದುರೆಯ ಸೆಳತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಎಲ್ಲ ಹೈರಾಣಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವರಿಗೆ ಬರೀ ದೇಹಗಳಿದ್ದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರಿಗೆ ಮೈಯೂ ಇದೆ ಮನಸ್ಸೂ ಇದೆ. ಈ ಮೈ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದವರು ಚಂಪಿ ಮತ್ತು ಹುಲಿಗೊಂಡ. ಬಸಿರಿಯಾಗಿರುವ ಚಂಪಿ ಹುಲಿಗೊಂಡನ ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದು ಬೇರೆ ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾರಳು. ಒಲ್ಲದ ಹೆಂಡತಿಯಾದ ಶೀಲಕ್ಕಳೊಂದಿಗೆ ದಾಂಪತ್ಯ ನಡೆಸಲಾರದ ಹುಲಿಗೊಂಡ ತನ್ನ ಮೈಮನಸ್ಸನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿರುವ ಚಂಪಿಗಾಗಿ ಆಸ್ತಿ, ಅಂತಸ್ತು, ಸಮಾಜವನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಧಿಕ್ಕರಿಸುವ ನಿರ್ಧಾರ ಮೊದಲೇ ಕೈಗೊಂಡಿದ್ದ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅವನು ಆ ಮನೆಗೆ ಬಂದಾಗ ತಾನು ತೊಟ್ಟಿದ ಹರಿದ ಅಂಗಿಯನ್ನು ಹಾಗೇ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಸಂಗತಿಯೇ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಗೌಡ್ತಿಯ ದರ್ಪವಾಗಲೀ, ಪಾರೋತಿಯ ಅಧಿಕಾರವಾಗಲೀ ಅವನನ್ನು ಅಲುಗಾಡಿಸಲಾರದು. "ನೀ ಏನೋ ಅಂದುಕೊಂಡಿದ್ದೀಯಾದೀತು. ನಿನ್ನ ಆಸ್ತಿಗಾಗಿ, ನಿನ್ನ ಗೌಡಿಕೆಗಾಗಿ ನಾ ಇಲ್ಲಿ ಇದ್ದೀನಿ ಅಂತ. ನಂದು ಅಂಬೋದು ಈ ಮನ್ಯಾಗಿರೋದು ಒಂದ ಒಂದು. ಅದೇನ ಹೇಳ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣ ಕೇಳಾಗ ಬಂದಾಗ ಹಾಕ್ಕೊಂದು ಬಂದಿದ್ನೆಲ್ಲಾ, ಆ ಅಂಗಿ. ಕುದರೀ ಪಳಗಿಸೋವಾಗ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹರದೈತಿ ಖರೆ, ಅದನ್ನಿನ್ನ ಹಾಂಗ ಇಟ್ಟೇನಿ. ಬೇಕಾದಾಗ ನಾ ಅಂಗಿ ಬದಲ ಮಾಡಿ ಹೋಗಬಲ್ಲೆ. ಮತ್ತ ಹೋಗೋವಾಗ ನನ್ನ ಕರುಳೇನೂ ಚುರ್ ಅನ್ನೋದಿಲ್ಲ. ನಿನ್ನ ಕಣ್ಣೀರ ಕಂಡರೂ..."[೪]

ಕ್ರಮೇಣ ಗ್ರಾಮೀಣರ ಜೀವನವನ್ನು ಪ್ರವೇಸಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಆಧುನಿಕತೆ ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಂಪನಗಳಿಗೆ, ರೂಢಿಗತ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ವಿರುದ್ಧ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲ ದಾಷ್ಟ್ಯಕ್ಕೆ ಹುಲಿಗೊಂಡ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿಯೇ ಬಾಳಗೊಂಡ ಅವನ ಕುದುರೆಯಂತೆ ಕಾಡುಕುದುರೆಯೇ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. "ಉತ್ಕಟ ಕಾಮದ ಸಂಕೇತವಾಗಿರುವ ಕಾಡು ಕುದುರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಯಜಮಾನ ಹುಲಿಗೊಂಡ ಈ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದುವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ಗೌಡತಿ ಕುಟುಂಬವೊಂದರ ನೈಕ ಅಧಃಪತನದ ಚಿತ್ರಣವಾಗಿರುವ ಕಾಡುಕುದುರೆ ಜೀವಪರ ನಿಲುವನ್ನು ನಿಶ್ಚಯಿಸುವ, ಪೋಷಿಸುವ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ತುಂಬ ಹರಿದಾಡುವ ಕಾಮವು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಆರೋಗ್ಯಕರ ಗೆಲುವು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ."[೫]

ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಕಂಬಾರರ ಬಹುತೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಬದುಕು ತನ್ನ ಕಂಪನ್ನು ಅತಿಸಹಜವೆಂಬಂತೆ ಬೀರುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಕಾಡುಕುದುರೆಯೂ ಇಂತಹ ಕಂಪಿನ ಜಾಡು ಹಿಡಿದು ಹೊರಟ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಪಳಗಿಸುವ ಹುಲಿಗೊಂಡನೇ ಇಲ್ಲಿಯ ನಾಯಕ. ಅಧಿಕಾರ, ಅಂತಸ್ತಿನೆದುರು ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದು ಪ್ರೀತಿಗಾಗಿಯೇ ಕಾಡನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ಸಿದ್ಧವಾದವನು. ಕಾಡು ಮುಕ್ತ ಜೀವನದ, ತರತಮವಿಲ್ಲದ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಜೀವನದ ಸೆಲೆಯಾಗಿದೆ. "ಅಲ್ಲಿ ನಮ್ಮಂಥ ಹುಚ್ಚರು ನಿಮ್ಮಂಥ ಹುಚ್ಚರು ಇರತಾರ, ನಮ್ಮ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಗೌಡಿಕಿಲ್ಲ, ಹಳಬಿಲ್ಲ, ಆಳಾವ್ರಿಲ್ಲ, ಆಳಿಸಿಕೊಂಬಾವ್ರಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲರೂ ಸಮನಾಗಿ ಸಂಜೀತನಕ ದುಡಿತೀವಿ ತಿಂತೀವಿ - ಕಾಡಿನಾಗ ಹಾಡಿಕೊಂಡ ಅಡ್ಡಾಡ ತೀವಿ! ಹಕ್ಕಿ ಹಾಡತಾವ, ಮರ ತೂಗತಾವ, ಗವಿ ಸಿಳ್ಳ ಹಾಕತಾವ, ಕಲ್ಲಬಂಡಿ ತಮ್ಮ ಎದ್ಯಾಗಿನ ನೀರ ಸುರೀತಾವ, ಕಾಡಿನ ಮಾತ ನಮಗ ತಿಳೀತಾವ, ನಮ್ಮ ಮಾತ ಕಾಡಿಗೆ ತಿಳೀತಾವ."[೬] ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಕಾಡುಕುದುರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮ ಕಾಮನೆಗಳೆಂಬ ಕುದುರೆಯನ್ನು ಹತ್ತಿ ತಮ್ಮ ಇಷ್ಟಾರ್ಥ ನೆರವೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೊರಟಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಆ ಕುದುರೆ ಯಾವ ಕಾಡಿಗೆ ಒಯ್ಯುವುದೋ ಅದರ ಆಳದ ಅರಿವು ಯಾರಿಗೂ ಇಲ್ಲ. "ಇಲ್ಲಿ ಗೌಡತಿಗೆ

ಮನೆತನದ ಗೌರವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ದರ್ಪ. ಅವಳ ಮಗಳಿಗೆ ತನ್ನ ಗಂಡನನ್ನು ಕೈಗೊಂಬೆಯಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ : ಚಂಪಿಗೆ ಹುಲಿಗೊಂಡನನ್ನ ಕಾಯಾ ವಾಚಾ ಮನಸಾ ವರಿಸುವ ಬಯಕೆ : ಚಂಪಿಯ ಅಕ್ಕನಿಗೆ ತಂಗಿಯ ದೈವ ತನದಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಗಾದರೂ ತನ್ನ ದೈಹಿಕ ಅತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಈಡೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಾಮನೆ : ಹುಲಿಗೊಂಡನ ಮುಗ್ಧ ಪ್ರಣಯ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಜನಿತವಾದ ಸಾಹಸ ಬೇಡಿಕೆಗಳು ಇಂಥ ಹಲವು ಹನ್ನೊಂದು ರೂಪದ ಕಾಮನೆಗಳನ್ನು ಕಂಬಾರರ 'ಕಾಡುಕುದುರೆ'ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಧ್ವನಿಸುತ್ತವೆ."[೭]

ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ

ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳೆಂದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ಹಯವದನ ಹಾಗೂ ಕಂಬಾರರ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ. ಹಯವದನದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗಿದ್ದ 'ಅಪೂರ್ಣತದಿಂದ ಪೂರ್ಣತ್ವದ ಕಲ್ಪನೆ' ಹಾಗೂ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗಿದ್ದ ದೇಸಿಯ ಸೊಗಡಿನ ಜೊತೆ 'ಉಳುವವನೇ ನೆಲದೊಡೆಯ' ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಈ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದವು. ಒಂದೇ ಮಂದಗತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ, ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಿಲ್ಲದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ಹರೆಯವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟ ನಾಟಕಗಳಿವು. ಹೀಗಾಗಿಯೇ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ಅದರಲ್ಲೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳ ಚರ್ಚೆಯಿಲ್ಲದೆ ಮುಂದೆ ಸಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು ಬರೆದ ನಾಟಕ. ಗೌಡ ಊರಿನ ದೊಡ್ಡ ಮನುಷ್ಯನಾದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಅವನು ಖಳನಾಯಕ. ಊರಿನ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಹೆಣ್ಣಿನ ಮೀಸಲನ್ನು ಮುರಿಯಬೇಕೆನ್ನುವ ತವಕ ಗೌಡನಿಗೆ. ಇಂತಹ ಗೌಡನಿಗೆ ಒಬ್ಬ ಚೆಂದುಳ್ಳಿ ಚೆಲುವೆ ಗೌಡ್ತಿಯಿದ್ದು ಅವಳು ಸಂತಾನಭಾಗ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಕೊರಗುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಸೂತ್ರಧಾರ ಫಲವಂತಿಕೆಯ ದೇವರಾದ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾ ಇಂದು ಅವನ ಪೂಜೆ, ಈ ದೇವರನ್ನು ಪಲ್ಲೆ ಮಾಡಿ ತಿನಿಸಿದರೆ ಕೂಡಲೆ ಮಕ್ಕಳಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯ ದೇವರ ಕಲ್ಪನೆ ಜಾನಪದೀಯ ನಂಬಿಕೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೂ ಪ್ರಸ್ತುತ ರಾಜಕಾರಣದ ಟೀಕೆಯನ್ನು ಆ ಕಲ್ಪನೆ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. "ಉಳಿದ ದೇವರು ಸ್ವಲ್ಪ ಮುಖಸ್ತುತಿ ಮಾಡಿದರೆ ಸಾಕು, ಬಾಯಿ ತುಂಬ ವರ ಕೊಡತಾವ. ಅದರ ಯಾಕೋ ಏನೋ ಒಂದ ವರಾನೂ ಖರೆ ಬರಾಣಿಲ್ಲ. ಅವೂ ನಮ್ಮ ಮಂತ್ರಿಗಳ ಮಾತಿನ್ಹಾಂಗ ಹುಸಿ ಹೋಗತಾವಷ್ಟ, ಆದರೆ ಈ ನಮ್ಮ ದೇವರು ನೈವೇದ್ಯ ನೀಡಿದರ ಮಾತಾಡ್ಯಾನು ಅಂದೀರಿ. ಪೂಜಿ ಮಾಡಿ ಮ್ಯಾಲ ತೋಳ ತೆಕ್ಯಾಗ ಹಿಡಕೊಂಡರ, ಕೆಳಗೆ ಉಡೀತುಂಬ ಮಕ್ಕಳಾ ಕೊಟ್ಟಿರತಾನ. ಇಂಥ ವಿಪರೀತ ದೇವನ ಕಥೀನ ಇಂದಿನ ಆಟ." ಈ ದೇವರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲೇ ಹುಸಿ ಗಂಡಸ್ತನ ಹೊಂದಿದ್ದ ಗೌಡ ಹಾಗೂ ಮಾತನಾಡುವ ಗಿಣಿ ಹೊಂದಿದ್ದ ಬಸಣ್ಣನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳು ಆಕಾರ ಪಡೆದಿವೆ.

ಇಂತಹ ಈ ದೇವರ ಆರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಗೌಡನ ಹೆಂಡ್ತಿಯೂ ಭಕ್ತಳೇ ಹಾಗೂ ಹೊಲೇರ ಸೂಳಿಯೂ ಭಕ್ತಳೇ. ಗೌಡ್ತಿಗೆ ಸಂತಾನದ ಅಗತ್ಯವಿದ್ದರೆ ಶಾರಿಗೆ ತನ್ನ ಇಳಿವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಗಿರಾಕಿಗಳ ಕೊರತೆ ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಯಾರೂ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗದಿದ್ದಾಗ ಶಾರಿಯೇ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಗೌಡ್ತಿ ಅವಳ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು ಬೇಡಿ ಸ್ವಾಮಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಕೊಡುವಾಗ ಗೌಡನ ಷಂಡತನವನ್ನು ತಿಳಿಸಿಯೇ ಶಾರಿ ಸ್ವಾಮಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಗೌಡ್ತಿ ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿಯ ಪಲ್ಲೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಗಂಡನ ಹಾದಿಕಾಯುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಗೌಡ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಬಸಣ್ಣನಿಗೆ ಸೇರಿದ ಜಮೀನಿನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಾಗ್ವಾದಗಳಾಗಿ ಗೌಡ "ಇಂದ ಜೋಕುಮಾರ ಹುಣ್ಣಿವಿ. ಆ ಹೊಲದಾದ ಬೆಳತನಕ ಯಾರ ಮಲಗತಾರ - ಹೊಲ ಅವರದು. ತಯಾರಿದ್ದೀಯೇನ? ತಯಾರಿದ್ದರ ಹಿಡಿ ವೀಳ್ಯ" ಎಂಬ ಒಪ್ಪಂದ ಮಾಡತಾನ. ಮಾತಿನಂತೆ ಬಸಣ್ಣ ಹೊಲದಲ್ಲಿ ಮಲಗಿದರೆ, ಗೌಡ ಊಟವನ್ನು ಹೊಲಕ್ಕೆ ಕಳುಹಿಸುವಂತೆ ಹೇಳಿ ತಾನು ಶಾರಿಯ ಮನೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಗೌಡನ ಮಾತಿನಂತೆ ಅವನ ಆಳುಗಳು ಬಸಣ್ಣನ ಮೇಲೆ ಆಕ್ರಮಣ ನಡೆಸಿದಾಗ ಬಸಣ್ಣ ಅವರ ಬಳಿ ಇದ್ದ ಗೌಡನ ಕಂಬಳಿ ಕಸಿದುಕೊಂಡು ಅವರನ್ನು ಓಡಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಗೌಡ್ತಿ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯ ಪಲ್ಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಬಂದು ಕಂಬಳಿ ಹೊದ್ದ ಬಸಣ್ಣನನ್ನು ಗೌಡನೆಂದೇ ತಿಳಿದು ಊಟ ನೀಡುತ್ತಾಳೆ. ಗೌಡ್ತಿಗೆ ಇದರ ಅರಿವಾದಾಗ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಯಾದರೂ ತನ್ನ ಗರತೀತನದ ಬಗ್ಗೆ, ಮಾತಾಡುವ ಗಿಳಿಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದ ತನ್ನ ಸಂತಾನದ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಚಿಂತಿಸಿ ದ್ವಂದ್ವಕ್ಕೆ ಈಡಾಗುತ್ತಾಳೆ. "ಏನ ಮಾಡ್ಲಿ?

ಒಂದ ಕಡೆ ಹಾಡೋ ಹಕ್ಕಿ, ಇನ್ನೊಂದ ಕಡೆ ಕಣ್ಣಾಗ ಚೂರಿ ಇಟಗೊಂಡ ಗಂಡ! ಬಸಣ್ಣಾ, ನಡುವೆ ನೀ ಬಂದ ಯಾಕ ಜೀವ ಕೊಡತಿ? ನನ್ನ ಎದ್ಯಾಗ ಇದ್ದದ ಉಣತೇನು" ಎಂದು ನುಡಿದರೂ ಮಾತನಾಡುವ ಗಿಣಿಯ ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ಎಲ್ಲ ತರ್ಕಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಬಸಣ್ಣನನ್ನು ಗುಡಿಸಲಿನಲ್ಲಿ ಕೂಡುತ್ತಾಳೆ. ಇಬ್ಬರ ಮುಂದುವರೆದ ಪ್ರಣಯದ ಫಲವಾಗಿ ಗರ್ಭವತಿಯೂ ಆಗುತ್ತಾಳೆ. ಕ್ರಮೇಣ ಈ ಸಂಗತಿ ಗೌಡನಿಗೆ ತಿಳಿದು ಬಸಣ್ಣ ಅವನ ಕ್ರೌರ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಪ್ರಾಣಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಬಸಣ್ಣನ ಮಾತನಾಡುವ ಗಿಣಿ ಗೌಡ್ತಿಯ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿದ್ದು, ಬಸಣ್ಣ ಸತ್ತರೂ ಮತ್ತೆ ಜನ್ಮತಾಳುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ನಿರೀಕ್ಷೆ. "ಕ್ರಾಂತಿಗೆ ಸೋಲಿಲ್ಲ. ಅದರ ಮೊಳಕೆ ಹಾಗೇ ಭೂಮಿಯ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ" ಎಂಬ ಹೊಸ ಆಶಯದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಉಳುವವನೇ ಎಂದಿದ್ದರೂ ನೆಲದೊಡೆಯ ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತ ನವಿರಾಗಿ ಹೆಣ್ಣುಗಂಡಿನ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಈ ಕಥೆಗೆ ಪೋಷಕವೆನ್ನುವಂತೆ ಬರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಜೋಡಿಯ ಕಥೆ ಗುರ್ಯಾ ಮತ್ತು ನಿಂಗಿಯರದು. ಗೌಡನ ವಿರುದ್ಧ ಸೆಣಸುವಂತೆ ಇವರಿಗೆ ಧೈರ್ಯ ಕೊಟ್ಟವನು ಬಸಣ್ಣನೇ. ಹೀಗಾಗಿ ಬಸಣ್ಣ ಸತ್ತರೂ ಅವನ ಜನಪರವಾದ ಹೋರಾಟ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಆಶಯ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದೆ. ಹುಸಿ ದೇವರು ಹಾಗೂ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯಂತಹ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ದೇವತೆಯ ಘರ್ಷಣೆಯ ನಾಟಕವಿದಾಗಿದ್ದು ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಗೆಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಹೆಣ್ಣು ಹಾಗೂ ಭೂಮಿಯ ಒಡೆತನದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಎತ್ತುತ್ತಲಿದೆ ಎಂಬುದು ಕಥೆಯ ಸಾರಾಂಶವಾಗಿದೆ.

ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಫಲವಂತಿಕೆಯನ್ನು ನೀಡುವ ದೇವತೆಯಾಗಿದ್ದು ತನ್ನ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಪ್ರಣಯದಿಂದಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಮರಣವನ್ನು ಅಪ್ಪುವ ದೇವತೆ. ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಪ್ರಣಯ ಹಲವು ಬಾರಿ ಅನೈತಿಕ ಸಂಬಂಧವಾಗುವುದರಿಂದ ಶಿಕ್ಷೆ ಪಡೆಯಬೇಕಾದದ್ದೂ ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. "ಫಲವಂತಿಕೆಯ ದೇವರಾದ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ತನ್ನ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಪ್ರಣಯದ ಮೂಲಕ ಜೀವಪರ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿ ಕೊನೆಗೆ ದುರಂತದ ಸಾವನ್ನಪ್ಪುವ ಒಬ್ಬ ಜಾನಪದ ದೇವತೆ. ಅವನ ಪ್ರಣಯೋತ್ಸಾಹ ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಹಜ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಸಮಾಜ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವುದರಿಂದ ಅಮಾಯಕ ಪ್ರಣಯ ಹಾದರದ ಲೇಪನಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ನೀತಿಗೆಟ್ಟವನಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ ಕೊಡಲೇಬೇಕಲ್ಲವೇ? ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯನ್ನು ವಿಧಿವತ್ತಾಗಿ ಮುಗಿಸುವುದನ್ನು ಸಮಾಜದ ಕೊಲೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯದೆ ಕರ್ತವ್ಯದ ನಿರ್ವಹಣೆಯೆಂದು ನಂಬಿದೆ."[೮]

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಜನಸಾಮಾನ್ಯ ದೇವತೆಯಾಗಿ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಮನಸೆಳೆದರೂ ಸ್ವರೂಪ ಮಾತ್ರ ನಿಗೂಢವೇ. ಅವನ ಮೂಲ ಕೆದಕುತ್ತಾ ಹೋದರೆ ಹಲವು ವರ್ಗಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಸಂಗತಿ ಹೊರಬರುತ್ತದೆ. ಗಣೇಶನ ಖಾಸಾತಮ್ಮ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಗೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವಿದೆ. "ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಶಿವನ ಮಗ, ಶರೀರ ಕೃಶ, ಸ್ವಭಾವ ಕಿರಿಕಿರಿ. ಒಮ್ಮೆ ನದಿಗೆ ಹೋದಾಗ ಅಗಸರ ತರುಣಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬಿದ್ದಳಂತೆ. ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ಮೋಹಗೊಂಡು ಸಂಗಬೆಳೆಸಿದ ಈ ವಿಷಯ ಆ ತರುಣಿ ಗಂಡನಿಗೆ ತಿಳಿಯಿತು. ಕೆರಳಿದ ಅವನು ಜೋಕುಮಾರನ ತಲೆ ಜಜ್ಜಿ ಕೊಂದ. ಮುಂದೆ ಅವನೇ ಅಗಸರ ಕುಲದೈವವಾದ ವಿವರ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕೋಶದಲ್ಲಿ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಅಗಸರ ಜೊತೆ ಕುಂಬಾರರೂ ಜೋಕುಮಾರನನ್ನು ಕುಲದೈವವೆಂದು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಚೌತಿಯಂದು ಗಣಪನ ಜೊತೆ ಜೋಕುಮಾರನ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅನಂತರ ಚತುರ್ದಶಿ ದಿನ ಅವನ ತಲೆ ಜಜ್ಜಿ ವಿಸರ್ಜನೆ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಾವಿನ ಸೂತಕವನ್ನು ಅಗಸ ಕುಂಬಾರ ಇನ್ನಿತರ ಜಾತಿ ಜನ ಪಾಲಿಸುತ್ತಾರೆ."[೯] ದೇಹಕ್ಕಿಂತಲೂ ಶಿಶ್ನದ ಗಾತ್ರ ದೊಡ್ಡದಿರುವ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಆರ್ಯೇತರ ದೇವತೆಯಾಗಿದ್ದು ಕುಂಬಾರರು ತಯಾರಿಸಿದ ಈ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಅಂಬಿಗರ ಹೆಂಗಸರು ಸಗಣಿಯಲ್ಲಿ ಸಾರಿಸಿದ ಬುಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮಡಿಕೆ ಡಬ್ಬು ಹಾಕಿ ಅದರ ಮೇಲೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಶಕುನದ ದೇವತೆ ಮಕ್ಕಳನ್ನು. ದವಸ ಧಾನ್ಯದ ಸಮೃದ್ಧಿಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾನೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯೂ ಇದೆ. "ಕೆಲವು ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಯಿಪಲ್ಲೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪಡುವಲವನ್ನೇ ಜೋಕುಮಾರನೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪಡುವಲ ಸರ್ಪದಂತಿದೆ. ಸರ್ಪಪುರುಷ ಲಿಂಗದ ಪ್ರತೀಕ. ಇದು ಜೋಕುಮಾರನ ಮೂಲ ರೂಪಕ್ಕೂ, ಕಥೆಗೂ ಸುಸಂಗತವಾಗಿದೆ."[೧೦] ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ 'ಮಳೆ, ಹಾಲು - ಹೈನು, ಗಿಡ - ಮರ' ವಿಫುಲವಾಗುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ದೇವತೆಯಾಗಿದ್ದು ಮನ್ಮಥನಷ್ಟೇ ಸ್ಫುರದ್ರೂಪಿ. ಜೋಗತಿಯ ಸೆರಗು ಒಡಿದೆಳೆದದ್ದರಿಂದ ಹೊಲಗೇರಿಯ ಜನರಿಂದ ಕೊಲ್ಲಲ್ಪಟ್ಟನೆಂಬ ಸಂಗತಿ ಮರಾಠಿ ಲೋಕಗೀತೆಯಲ್ಲಿದೆಯೆಂದು, ಪ್ರಾಚ್ಯ ಇಲಾಖೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಇದು ಆರ್ಯ - ಅನಾರ್ಯರ ಸಂಘರ್ಷದ ಕತೆಯಾಗಿದೆಯಂದೂ ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಪೋಕಳೆಯವರೂ ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಲ್ಲಿರುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದೇವತೆಯಾದ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ, ಜನಪದರ ದೇವತೆಯಾಗಿದ್ದು ಮನುಷ್ಯರ ಆಗುಹೋಗುಗಳಲ್ಲಿ ಅವನು ಭಾಗಿ ಎಂಬಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. "ಜೋಕುಮಾರನ 'ಮಿಥ್'ನ್ನು ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವೂ, ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಸಮಕಾಲೀನವೂ ಆದ ವಸ್ತುವಿನೊಂದಿಗೆ ಸಮೀಕರಿಸಿರುವುದು ಕಂಬಾರರ ನಿಶಿತ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. 'ಉಳುವವನೇ ಹೊಲದೊಡೆಯ' ಎಂಬ ಜನಪ್ರಿಯ ಘೋಷಣೆಯನ್ನು 'ಪೌರುಷವಂತನಿಗೆ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಂಡು ಆಳುವ ಸಹಜ ಅಧಿಕಾರವಿದೆ'ಯೆಂಬ ಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಕತೆ ಹೆಣೆಯಲಾಗಿದೆ. ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕೊನೆಯ ಕೊಂಡಿಯಾಗಿರುವ ಗೌಡ ಆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಇತಿಹಾಸವೇ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಜೀವಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಪೊಳ್ಳಾಗಿರುವ ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ತನ್ನ ದೌರ್ಬಲ್ಯ ಮುಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳಲು ಭೋಗವಿಲಾಸಗಳ ಬಾಹ್ಯಾಡಂಬರವನ್ನು ಮೆರೆಯುತ್ತ ಬಂದಿದೆ."[೧೧]

ಬಯಲಾಟದ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ರಚಿತವಾದ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ "ತರಕಾರಿ ತುಂಬಿದ ಬುಟ್ಟಿ, ಅದರಲ್ಲಿ ಲಂಬವಾಗಿ ನಟ್ಟಿರುವ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯ ಪ್ರತಿರೂಪ ಪಡವಲಕಾಯಿ, ಸೂತ್ರಧಾರ ಹಿಮ್ಮೇಳ" ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುತ್ತದೆ. ಗಣಪನ ಬದಲು ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಗೆ ಲೀಲಾವಿನೋದ ವರ್ಣಿಸುವ ಹಾಡಿನೊಂದಿಗೆ ಪೂಜೆ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದ ಗಣಪತಿಯಂತೆ ಆರಂಭದ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಗಣಪತಿ ಪ್ರವೇಶ, 'ಭಾಗವತ, ಮರಿಭಾಗವತರ' ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ತಂತ್ರ, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿನ 'ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಸೂತ್ರಧಾರ'ನ ಮಾತುಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಗೊಲ್ಲತಿ ತನ್ನನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ಶಾರೀ ತನ್ನನ್ನೂ ಪರಿಚಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ದೊಡ್ಡಾಟಗಳಲ್ಲಿ ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಗಳು ಜನರ ನಡುವಿನಿಂದ ಬಂದು ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವಂತೆ ಗೌಡ ನಾಲ್ಕು ಜನರ ಮೇಲೆ ಬಂದೂಕು ಹೊರೆಸಿಕೊಂಡು ವೈಭವದಿಂದ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮಧ್ಯದಿಂದ 'ಸ್ವಾಮಿ ನಮ್ಮಯ್ ದೇವರೊ, ಢಂಢಂ ಇವರ ಹೆಸರೂ' ಎಂಬ ಹಾಡಿನೊಂದಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸೂತ್ರಧಾರ ಅವನನ್ನು ನೀನು ಯಾರು ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಅಪ್ಪಾ, ಸುತ್ತ ಪರಿವಾರದೊಂದಿಗೆ ಬಂದಿರತಕ್ಕಂಥಾ ಧೀರಾ, ನೀನು ಧಾರು? ನಿನ್ನ ನಾಮಾಂಕಿತವೇನು? ಚೆಂದದಿಂದ ಹೇಳುವಂಥವನಾಗು." ಆರಂಭದ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಪರಿಚಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೂ, ಹಾಸ್ಯ ಬೆರೆತಿದ್ದರೂ ಆ ನಂತರ ನಾಟಕ ಗಂಭೀರ ಹಾದಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. 'ಹೊಲದೊಡೆಯನ ನಿರ್ಧಾರ, ಗೌಡ್ತಿಯೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಣಯ' ಬಸಣ್ಣನನ್ನು ಸಾವಿನ ಅಂಚಿಗೆ ದೂಡುತ್ತದೆ. "ಗಿಡದ ಬೀಜಗಳು ನೆಲಕ್ಕೆ ಉದುರಿಹೋಗುವ ಮುನ್ನ ತೆನೆಗಳನ್ನು ಕಡಿಯಬೇಕೆನ್ನುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕೃಷಿ ವ್ಯವಹಾರದ ಕಲ್ಪನೆಗೂ, ತನ್ನ ತಾಯ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಅಂಕುರಾರ್ಪಣ ಮಾಡುವ ಜೋಕುಮಾರನನ್ನು ಕಡಿದು ಕೊಂದರು. ಆದರೆ ಪ್ರಕೃತಿ ಸಂಪನ್ನವಾಯಿತು ಎಂಬ ಜಾನಪದ ಕಥೆಗೂ ಗಂಟು ಹಾಕುವ ಸಂದರ್ಭ ಸರಳವಾದರೂ ಸುಂದರವೆನಿಸುತ್ತದೆ."[೧೨]

ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿನ ನಾಟಕಕಾರನ ಆಶಯ ಉದಾತ್ತ ಹಾಗೂ ವಿಶಾಲವಾದದ್ದು. 'ಸಮಾಜವಾದ, ಉಳುವವನೇ ನೆಲದೊಡೆಯ ಫ್ಯಾಮಿಲ್ ಪ್ಲಾನಿಂಗ್' ಮುಂತಾದ ಆಧುನಿಕ ವಿಷಯಗಳು ಈ ಜಾನಪದ ತಂತ್ರವಿರುವ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹರಿದಾಡುತ್ತವೆ.

ಒಳ್ಳೆಯ ಸರಕಾರ ನಮ್ಮ ದೇಶವನಾಳಲಿ
ಮನಿ ಮನಿ ತುಂಬಲಿ ಆಡೋ ಮಕ್ಕಳಿಂದ॥
ಹೊಲ ಉಳೋ ರೈತ ಅವನೆ ಹೊಲದೊಡೆಯನಾಗಲಿ
ದೇಶ ತುಂಬಲಿ ಧನ ಧಾನ್ಯದಿಂದ॥

ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯ ಮೇಲೆ ಹಳತು - ಹೊಸತರ ರಸಮಿಶ್ರಣದ ಪ್ರಭಾವ ಸಾಕಷ್ಟು ಆಗಿದೆ. ಎಚ್.ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರಮೂರ್ತಿಯವರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜಾನಪದ ರೂಪಕವಾದ ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವಂತೆಯೇ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಮುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ರಚಿತವಾದ 'ಕಕೇಷಿಯನ್ ಚಾಕ್ ಸರ್ಕಲ್'ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ನಿರೂಪಣೆಯ ತಂತ್ರ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಸಮಯೋಚಿತ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನಿಲ್ಲ. ಕಥೆಯನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಒಂದು ಶಿಖರದತ್ತ ಬೆಳೆಸುವುದರ ಬದಲು ಒಂದೊಂದು ಘಟನೆಯನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿ, ಮಧ್ಯೆ ಹಾಡು, ನಿರೂಪಣೆ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಮೂಲಕ ದೂರೀಕರಣ (Rlienation) ಸಾಧಿಸುವ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದು ಪೂರ್ವ ದೇಶಗಳ ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದಲೇ. ಭಾರತದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಹಾಗೂ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಜಪಾನಿನ 'ನೋ' ಹಾಗೂ 'ಕಾಬುಕಿ', ಚೀನಾದ 'ಅಪೆ'ಗಳು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಮೇಲೆ ಆಳವೂ ವ್ಯಾಪಕವೂ ಆದ ಪ್ರಭಾವ

ಬೀರಿದ್ದವು. ಅದೆಲ್ಲದರ ಫಲ ಶ್ರುತಿ - ಅವನು ರೂಪಿಸಿದ 'ಮುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ (ದಿ ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್) ಕಲ್ಪನೆ".[೧೯] ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರಂತೆ ಕಂಬಾರರದೂ ಮುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಸಾಕಾರಗೊಳಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

'ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹುಡುಕುವ, ದೇಹ ಮನಸ್ಸುಗಳ ದ್ವಂದ್ವ ಬಿಂಬಿಸುವ, ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧ ಅರ್ಥೈಸುವ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಾಗಿ ಮೈತಳೆಯುತ್ತವೆ. ಋಷ್ಯಶೃಂಗ ಮತ್ತು ಪ್ರಸ್ತುತ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಷಮತೆಗೆ, ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ, ದೈಹಿಕತೆಯ ನಪುಂಸಕತೆಯೇ ಕಾರಣವಾಗುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಋಷ್ಯಶೃಂಗದ ಬಾಳಗೊಂಡ ರಾಕ್ಷಸ ಗೌಡನ ವಿಜೃಂಬಿಸುವಿಕೆಯ ಎದುರು ಹಿಂಜರಿಕೆಯಂತಹ ದೌರ್ಬಲ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದರೆ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯ ಗೌಡ ಅನೂಚಾನವಾಗಿ ಸಾಗಿಬಂದ ಗೌಡಿಕೆ, ಅದರ ಅಂತರಾಳದಲ್ಲಿನ ನಿರ್ವೀರ್ಯತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವವನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಈ ನಿರ್ವೀರ್ಯ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಗೌಡ್ತಿಯಂತಹ ಹೆಣ್ಣುಗಳು ಹಪಹಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಎಲ್ಲವನ್ನು ಮರೆಸಬಲ್ಲ ಕಾಮ ಇವರಿಗೆ ಈ ಎಲ್ಲ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳಿಂದ ಹೊರಸಾಗುವ ದಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಗೌಡನ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆ ಹಾಗೂ ಹಾಗೂ ನಿರ್ವೀಯತೆಯ ಅರಿವಿದ್ದರೂ ಗರತೀತನವನ್ನು ಬಿಡಲು ಒಲ್ಲದ ಗೌಡ್ತಿ ಅದನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಡೆ ಗಮನ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ. ಹೆಂಡತಿಯ ಬಯಕೆ, ಮನೆ ಸಂಭಾಳಿಸಲಾರದ ಗೌಡ, ಊರ ಹರೆಯದ ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಮೀಸಲು ಮುರಿಯುವ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಕೈ ಚಾಚುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ನಪುಂಸಕನೆಂಬುದು ಊರಿಗೂ, ಸ್ವತಃ ಗೌಡನಿಗೂ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಆ ವಿಷಯವನ್ನು ಹೊರಗೆ ಬಾರದಂತೆ ಮುಚ್ಚಲು ಅವನ ಬಳಿ 'ಥಂ ಥಂ' ಎನ್ನುವ ಬಂದೂಕಿದೆ. ಊರ ಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಹೆಣ್ಣೆಲ್ಲಾ ತನ್ನದು ಅನ್ನುವ ಗೌಡನ ಪೊಳ್ಳು ಅಭಿಮಾನಕ್ಕೆ, ಒಳಗಿನಿಂದಲೇ ಗುದ್ದು ಕೊಡುವವನು ಬಸಣ್ಣನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಪೂಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯ ಪ್ರತಿರೂಪವೇ ಅವನು. ಗೌಡನ 'ಥಂ ಥಂ' ಬಂದೂಕಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಅವನ ಬಳಿ ಮಾತನಾಡುವ ಗಿಣಿಯಿದೆ. ಈ ಮಾತನಾಡುವ ಗಿಣಿ ಅವನಲ್ಲಿನ ಫಲವತ್ತತೆಯ ಪ್ರತೀಕ ಗೌಡನ ಬರಡುತನ ಹಾಗೂ ಬಸಣ್ಣನ ಫಲವತ್ತತೆಯ ನಡುವೆಯೇ ನಡೆವ ನೇರ ಸಂಘರ್ಷದ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗೌಡ್ತಿ ನಿಮಿತ್ತ ಮಾತ್ರ, ಗೌಡನ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಇರುವುದು ಅವನ ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಗೌಡ್ತಿಯ ಗರತಿತನದಲ್ಲಿ, ಈ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಬಸಣ್ಣ ಇಲ್ಲವಾಗಿಸಿ ಉಳುವವನೇ ನೆಲದೊಡೆಯ ಎನ್ನುವಂತೆ, ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಗೆಲ್ಲಬಲ್ಲವನೇ ನಿಜವಾದ ನಾಯಕ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಸಮೃದ್ಧವಾದ ಜಾನಪದ ತಂತ್ರ, ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ಹಾಸ್ಯ ವ್ಯಂಗಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಅಂತರಂಗದ ನಿರೂಪಣೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಪಾತ್ರಗಳು ತೀರಾ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಎನಿಸಿ ಹೊರವಲಯದಲ್ಲೇ ಚಲಿಸುತ್ತವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಬಹಿರಂಗದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ರೂಪುಗೊಂಡ ಹಾಗೆ ಅಂತರಂಗದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ರೂಪುಗೊಳ್ಳದೆ ಎಲ್ಲಾ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿಯೇ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯ ಪಲ್ಲೆಯ ಊಟ ತಂದು ಗೌಡನೆಂದು ತಿಳಿದು ಬಸಣ್ಣನಿಗೆ ತಿನ್ನಿಸಿದ ಸಂದರ್ಭ ಮಾತ್ರ ತನ್ನ ಸಹಜ ಚೆಲುವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಮಾತನಾಡುವ ಗಿಣಿ ಹಾಗೂ ಗರತೀತನಗಳ ನಡುವೆ ದ್ವಂದ್ವಕ್ಕೆ ಈಡಾದ ಗೌಡತಿಯ ಮಾನಸಿಕ ತಳಮಳಗಳ ನಡುವೆಯ ಸಮಾಜದ ನಿರ್ಬಂಧ ಹಾಗೂ ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಗೌಡತಿ ಬಸಣ್ಣನ ಜೊತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಂತಾನಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರವಾದರೂ ಮುಂದೆ ಅವನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಲಾರಂಭಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆ ಪ್ರೀತಿಯೇ ಗೌಡ ಮತ್ತು ಅವನ ಕಡೆಯವರು ಬಸಣ್ಣನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲಿಕ್ಕೆಂದು ಬಂದಾಗ ಓಡಿ ಹೋಗುವಂತೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬಸಣ್ಣನಿಗೆ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ದ್ವಂದ್ವಗಳಿಲ್ಲ. ಗುರ್ರ್ಯಾನಂತಹ ಶೋಷಿತರನ್ನು ಬಡಿದೆಬ್ಬಿಸುವುದರಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ಜಮೀನಿನ ಒಡೆತನ ಸಾಧಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಗುರುತರ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಸಂಗಾಟದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿಯೇ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯ ಪ್ರತಿರೂಪದವನಾದ ಬಸಣ್ಣ ಅವನಂತೆಯೇ ಎಲ್ಲ ಲೀಲೆಗಳ ನಂತರ ಸಾಯಲೆಂದೇ ಹುಟ್ಟಿದವನು. ಸಾವಿನ ನಂತರ ಮರುಹುಟ್ಟನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಓಡಿಹೋದ ಗೌಡ್ತಿಯ ಗರ್ಭ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಘರ್ಷಣೆಗಳು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದ್ದರೂ, 'ಕಾವ್ಯಮಯ ಭಾಷೆ, ಹಾಡುಗಳು, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಮಾತುಗಾರಿಕೆ'ಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದರೂ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟು ದುರ್ಬಲವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಎಸ್. ಮಾಲತಿ ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದುರ್ಬಲ ಎನಿಸಿದರೂ, ಘಟನೆಯಿಂದ ಘಟನೆಗೆ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ದೃಶ್ಯದಿಂದ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ರೀತಿ ಒಪ್ಪುವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಬೌದ್ಧಿಕ ಕಸರತ್ತಿಗೆ ಮನಸೋತಿದ್ದ ಹಾಗೂ ಬೇಸತ್ತಿದ್ದ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳಿಗೆ ಈ ನಾಟಕ ಹೊಸ ಹಾದಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿದೆ ಎಂಬುದು ಸಣ್ಣ ವಿಚಾರವಲ್ಲ." (ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ, ಪು.ಸಂ. - ೧೨೪)

ಹುಲಿಯ ನೆರಳು

'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು' ಕಂಬಾರರು ಹೇಳತೀನ ಕೇಳ ಲಾವಣಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಪುರಾಣಕತೆಯ ನಾಟಕೀಕರಣದ ರೂಪವಾಗಿದೆ. ಕಂಬಾರರು ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಜಾನಪದ ದ್ರವ್ಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸದೆ ಅವರ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜಾನಪದವು ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಬರುವಂತದ್ದು. ಕಂಬಾರರ ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣವೇ ಒಂದಂಶವಾಗುತ್ತದೆಯೇ ವಿನಃ ಅದೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹೇಳ್ತೀನ ಕೇಳ ಲಾವಣಿಯನ್ನು ಬರೆದಾಗ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಬ್ಬರದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ತುಘಲಕ್ ಹಾಗೂ ಲಂಕೇಶರ 'ತೆರೆಗಳು' ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದವು. ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು ವಸ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕವಿರಲಿ, ಪುರಾಣವಿರಲಿ ಅಥವಾ ಜಾನಪದವಿರಲಿ ನೋಡುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿಯೇ. ಆಧುನಿಕವಾಗಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ನಗರ ಸಮಾಜವೊಂದು ಆಳದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಆಚಾರ, ವಿಚಾರ, ನಂಬಿಕೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರೀತಿಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಮಾಜದ ಮೇಲೆ ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ನಡೆಸುವ ದಾಳಿ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಾಕ್ಷಸೀ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದು ಮುಗ್ಧರ ಬದುಕಿನ ಮೇಲೆ ಬಿಗಿ ಹಿಡಿತ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಡೆಸುವ ದಾಳಿಯಾಗಿಯೂ ಈ ಕ್ರಿಯೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಹುಲಿಯ ನೆರಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದು ಈ ಮೇಲಿನ ಅಂಶವನ್ನೇ. ಆದರೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವವರು ರಾಕ್ಷಸ ಗೌಡ ಹಾಗೂ ಜನರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಂತಿರುವ ರಾಮಗೊಂಡ. ಊರಿನ ಜನಜೀವನವನ್ನು ತಲ್ಲಣಗೊಳಿಸಿರುವ ಗೌಡ ಅದನ್ನು ಸಂಹರಿಸಲೆಂದು ಕಾಡಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ರಾಕ್ಷಸನ ಮೋಸಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕು ಅವನ ಕೈಯಿಂದ ಹತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಗೌಡನ ರೂಪವನ್ನು ಧರಿಸಿದ ರಾಕ್ಷಸ ಹಳ್ಳಿಯ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಊರ ದೇವಿ ಅಥವಾ ಮಾತೃತ್ವದ ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದ ಮರವನ್ನು ಕಡಿದು ದುಷ್ಕರ್ಮದ ಫಲಗಳು ಆರಂಭವಾಯಿತೋ ಎಂಬಂತೆ ಗೌಡತಿಯನ್ನು ಕೂಡುತ್ತಾನೆ. ದೈವತ್ವದ ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದ ಗೌಡ ಹಾಗೂ ರಾಕ್ಷಸನ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಜನರಿಗೆ ಅರಿವಾದರೂ ಅವರು ಅಸಹಾಯಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಗೌಡತಿಯ ರಾಕ್ಷಸನ ಸಂತಾನವನ್ನು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ರಾಮಗೊಂಡನೇ ಸಮರ್ಥಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ ಗೌಡತಿಗೆ ಸನ್ನಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ರಾಮಗೊಂಡ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ರಾಕ್ಷಸನ ಕುತಂತ್ರದ ಎದುರು ಸೋಲನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ಕಾಡು ಸೇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಕ್ಷಸನ ಗೆಲುವಾಗಿ ಮತ್ತಷ್ಟು ದೌರ್ಜನ್ಯ, ಹಿಂಸೆಗಳು ಹೆಚ್ಚುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ರಾಮಗೊಂಡನು ವೀರನೇ ಆದರೂ ರಾಕ್ಷಸ ಶಕ್ತಿಯ ಎದುರು ಸೋಲನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಾನವನಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಈ ಮೇಲಿನ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಸಂಶಯ, ಅಪನಂಬಿಕೆಗಳ ನಡುವೆ ಗೌಡನ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರದ್ಧೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಶಿವಾಪುರದ ಜನ ಅದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲಾರರು. ಸ್ವತಃ ಗೌಡತಿಗೆ ತಾನು ಗರ್ಭವತಿಯಾದರೂ ರಾಕ್ಷಸನ ಬಗೆ ಸಂಶಯ ಹುಟ್ಟಿದೆ. ಆದರೆ ಸಂಶಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಧೈರ್ಯವಿಲ್ಲದ ಅವಳನ್ನು ಸತ್ಯ ಸಂಗತಿ ಹೊರಬಾರದ ಹಾಗೆ ರಾಕ್ಷಸ ತನ್ನ ಬಿಗಿಹಿಡಿತದಲ್ಲಿ ಬಂಧಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಭ್ರಮೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿರುವ ಗೌಡತಿಗೆ ತನ್ನ ಗಂಡನ ಪ್ರತಿರೂಪವಾಗಿಯೇ ರಾಮಗೊಂಡ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಾನೆ. ಮುದುಕಿ ಗೌಡತಿ "ನೀನು ಬೆಳೆದು ದೊಡ್ಡವನಾಗಿ ಸೀಳಿ ಹೋಗಿದ್ದಿ. ಆಗ ರಾಮಗೊಂಡನಾಗಿದ್ದಿ ಈಗ ನಿಮ್ಮಪ್ಪನೂ ಆಗೀದಿ" ಎನ್ನುವ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಗತಿಸಿ ಹೋದ ಗೌಡನ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಅವಳ ಆಳವಾದ ಪ್ರೀತಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಮಗೊಂಡನನ್ನು ಕಂಡು ಗಂಡನೆಂಬ ಭ್ರಮೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿ "ಅಯ್ ಗೌಡ, ಯಾವಾಗ ಬಂದೀ? ಅಂದ ಬ್ಯಾಟಿಗೆ ಹೊಂದಾವ ಇಂದ ಬಂದೀ? ಹಾದಿಗುಂಟ ಕಣ್ಣಾ ಹಡದಿ ಹಾಸಿ ಕಾದ ನಿಂತೀನಿ ತಿಳಿಬಾರದ? ಸನೇಕ ಬಾ. ಹಂಗ್ಯಾಕ ದೂರನಿಂತಿ" ಎಂದು ಆಹ್ವಾನಿಸುವಳು. ಹೀಗೆ ಸನ್ನಿ ಹಿಡಿದವಳಂತೆ ವರ್ತಿಸುವ ಗೌಡತಿ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿದ್ದರೂ ಬಹಿರಂಗದಲ್ಲಿ ರಾಕ್ಷಸನ ಆಜ್ಞಾನವರ್ತಿ. ಮೈ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ನಡುವೆ ಆಗಾಧ ಬಿರುಕಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಅವಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ.

ರಾಮಗೊಂಡನದೂ ಇದೇ ಸಮಸ್ಯೆ. ಸತ್ಯ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಹುಲಿಯನ್ನು ಸೋಲಿಸಿ ಹುಲಿಯ ಹಾಲು, ಯಕ್ಷಿಣಿಯಿಂದ ಪಡೆದ 'ಕನ್ನಡಿ, ಕೀಲು ಕುದುರೆ ಹಾಗೂ ಕೊಂಬು'ಗಳಿಂದ ರಾಕ್ಷಸನನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಸಿದ್ಧನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಆ ಸತ್ಯ ಒಂದು ದಿಕ್ಕನ್ನು ಮಾತ್ರ ತೋರುವಂತದ್ದು. "ಅವನ ಎದುರಿಗಿರುವ ತಾಯಿ ಸಮಗ್ರ ಸತ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಸಿದ್ಧಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ತನ್ನನ್ನು ಕೊಲ್ಲದೆ, ಒಳಗಿನ ಗರ್ಭವನ್ನು ನಾಶಮಾಡದೆ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಹುಟ್ಟು ಸಾವುಗಳ ನಡುವಿನ ಒಳಸೂತ್ರವನ್ನು ಕೊಯ್ಯದೆ ಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಮಗೊಂಡ ಮತ್ತು ಸತ್ಯ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ತಾಯ ಹೊಟ್ಟೆಯೊಳಗಿನ ಗರ್ಭ ಅಡ್ಡಗೋಡೆಯಾಗಿ ನಿಂತಿದೆ."[೧೯] ಹೀಗಾಗಿಯೇ ಅಸಹಾಯಕನಾದ ರಾಮಗೊಂಡ ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು - "ಅಪ್ಪಾ ಸೂರ್ಯನ್ನ

ಮೀರಿದ ಬೆಳಕಿನ ಸ್ವಾಮಿ, ಈ ಲೋಕವನ್ನ ಅಖಂಡ ಸತ್ಯವಾಗಿ ತೋರಿಸೋ ತಂದೇ... ನೆರಳಿಲ್ಲದ ಸತ್ಯ ತೋರಿಸೋ ತಂದೆ." ರಾಯಗೊಂಡ, ರಾಮಗೊಂಡ ಹಾಗೂ ಬಾಳಗೊಂಡ ನಾಯಕರಾದರೆ, ಈ ಮೂವರೂ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿರುವ ದುಷ್ಟಶಕ್ತಿ ರಾಕ್ಷಸ. ರಾಕ್ಷಸ ತಾನು ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಆವರಣ ಗೌಡನ ದೇಹ ಹಾಗೂ ಗೌಡತಿ. ಇದನ್ನು ಎದುರಿಸಲಾರದ ರಾಮಗೊಂಡ ಕಾಡನ್ನು ಸೇರುತ್ತಾನೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಮುಂದುವರೆದ ಭಾಗ ಋಷ್ಯಶೃಂಗ. ಋಷ್ಯಶೃಂಗ ಬರೆದ ಹದಿಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಹುಲಿಯ ನೆರಳು ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಹುಲಿಯ ನೆರಳಿನ ರಾಮಗೊಂಡ ಕಾಣೆಯಾದ ನಂತರ ಬಾಳಗೊಂಡ ನಾಯಕನಾಗಿ ರಾಕ್ಷಸನನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ಅವನು ಕೊಡುವ ಹಿಂಸೆ, ಸಂಕಷ್ಟ, ಹಿಯಾಳಿಸುವಿಕೆಯ ನಡುವೆಯೂ ತಂದೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ಅವನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಹತಾಶೆ ನೋವುಗಳಿಂದ ಬಾಳಗೊಂಡ ಬಸವಳಿದು ಕೂತಿದ್ದಾಗ, ರಾಮಗೊಂಡ ಬರುವುದಲ್ಲದೆ ಹಲವು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಮಳೆಯಿಲ್ಲದೆ ನರಳುತ್ತಿದ್ದ ಜನತೆ ಮಳೆಯನ್ನು ಕಾಣುವಂತಾಗಿದೆ.

ರಾಕ್ಷಸನೊಬ್ಬನ ಆಗಮನದಿಂದಾಗಿ ಭಗ್ನಗೊಂಡ ಇಡೀ ಶಿವಾಪುರವೆಂಬ ಹಳ್ಳಿಯ ಧಾರುಣ ಚಿತ್ರ, 'ಮೈಯೆಂದು, ಮನಸೆಂದು' ಇಬ್ಭಾಗಗೊಂಡ ಗೌಡತಿ, ರಾಕ್ಷಸನ ಕುಟಿಲತೆಯ ಎದುರು ಅಸಹಾಯಕನಾದ ರಾಮಗೊಂಡರ ದ್ವಂದ್ವಗಳ ಕಥೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ

'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ' ಕೇಂದ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪಡೆದ ಕಂಬಾರರ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದ ನಾಟಕ. ಜಾನಪದೀಯ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೈಕಟ್ಟನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ನಾಟಕವಿದಾಗಿದ್ದು ಜನಪದ ಕಥೆಯೊಂದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವಂತೆ ನಾಟಕದ ಆಶಯ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ.

ಲೀಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೋಳಾಗಿ ಸತಿಪತಿ ತಾನಾಗಿ

ನಟಿಸಿದ ನಟರಾಜ ಅರ್ಧನಾರೀಶ್ವರಗೆ।

ಮೈಯೆಂದು ಮನಸೆಂದು ಆತ್ಮ ದೇಹಗಳೆಂದು

ಎರಡಾಗಿ ಒಡೆದವಗೆ ಎರಡಳಿದ ಶಿವಗೆ।

ಅರ್ಧನಾರೀಶ್ವರನ ಕಲ್ಪನೆಯಂತೆ ಹೆಣ್ಣುಗಳೆರಡೂ 'ಅರ್ಧ ಪುರುಷ, ಅರ್ಧ ಸ್ತ್ರೀ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಜಾನಪದೀಯ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ನಟನೂ ಹೌದು ಹಾಡುಗಾರನೂ ಹೌದು. ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿರುವ ಜನಪದ ಕತೆ ಈ ಮುಂದಿನಂತಿದೆ - "ಎಲ್ಲ ಹೆಣ್ಣುಗಳನ್ನೂ ಸಂಶಯದಿಂದ ನೋಡುವ ಒಬ್ಬ ರಾಜಕುಮಾರ ತನ್ನ ದೇಹದಿಂದ ಎರಡಾಗಿ ಸೀಳಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಅರ್ಧವನ್ನು ಹೆಣ್ಣಾಗಿಸಿ ಅವಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿ ಒಂದು ನಿರ್ಜನ ಕಾಡಿನ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸೆರೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಗೆ ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಬಂದ ಒಬ್ಬ ಮಾಟಗಾರ ಅವಳನ್ನು ಕಂಡು ಮೋಹಿಸಿ, ರಾಜಕುಮಾರನಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗದಂತೆ ಅವಳನ್ನು ಕೂಡುತ್ತಾನೆ. ರಾಜಕುಮಾರನಿಗೆ ಗೊತ್ತಾದಾಗ ಮಾಟಗಾರ ಹಾವಾಗಿ ಬಚ್ಚಲ ಹರಿಯ ಮೂಲಕ ಪಾರಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆ ಪಾರಾಗುವಾಗ ರಾಜಕುಮಾರ ಕತ್ತಿಯಿಂದ ಹಾವನ್ನು ತುಂಡರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಧಭಾಗ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿಯಿತು. ಅದನ್ನು ಹಾವಿನ ಪ್ರೇಯಸಿ ಸುಟ್ಟು ಬೂದಿಯನ್ನು ತಾಯಿತದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿ ತೋಳಿಗೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ."[೧೫] ಯಾವ ಪುರುಷನೂ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಗಂಡಸಲ್ಲ. ಅವನು ಶಾರೀರವಾಗಿ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದವನಾಗಿದ್ದು, ಗಂಡಿನಲ್ಲಿರುವ ಸ್ತ್ರೀ ಲಕ್ಷಣ ಹಾಗೂ ಸ್ತ್ರೀ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು 'ಅನಿಮಾ' ಎಂದು ಯೂಂಗ್ ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಶಿವನಾಗದೇವ ಯಾವ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಒಪ್ಪದೆ ಕೊರತೆಯಿಲ್ಲದವಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಅವಳು ತನ್ನಲ್ಲೇ ಇದ್ದಾಳೆ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆಗೆ ಒಳಗಾದವನಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಾರ್ಸಿಸಸ್ ಅದ್ವಿತೀಯ ಸುಂದರ. ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡುಗಳೆಲ್ಲರೂ ಅವನ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೋಹಿಸಿ, ವಿಫಲರಾಗಿ ಹುಚ್ಚರಾದವರು. ಆದರೆ ನಾರ್ಸಿಸಸ್ ಯಾರನ್ನೂ ಒಲಿಯದೆ ದೂರವೇ ಇದ್ದು ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ನಾರ್ಸಿಸಸ್ ಹುಟ್ಟಿದಾಗ ಅವನ ತಾಯಿ ಲೈರಿಯೊಪಿ ಕಣಿ ಹೇಳುವ ಟೈರಿಸಿಯಸ್‌ನನ್ನು ಮಗನ ಭವಿಷ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಕೇಳಿದಾಗ ಅವನು "ನಾರ್ಸಿಸಸ್ ತನ್ನನ್ನ ತಾನು ಕಾಣದಿದ್ದರೆ ದೀರ್ಘಾಯುಷಿ, ಕಂಡರೆ ಅಲ್ಪಾಯುಷಿ" ಎಂದು ತಿಳಿಸಿದ್ದ. "ಒಂದು ದಿನ ಕೊಳದ ತಿಳಿ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ

ಕಂಡು ತಾನೇ ಅದನ್ನು ಮೋಹಿಸಲಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಏಕಾಗ್ರಚಿತ್ತತೆಯಿಂದ ಊಟ ತಿಂಡಿಯ ಯೋಚನೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಅದನ್ನೇ ನೋಡುತ್ತಾ, ಮುತ್ತಿಡಲು, ತಬ್ಬಿಕೊಳ್ಳಲು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಲೇ ಅವನ ಪ್ರೇಮೋನ್ಮಾದ ಕೆರಳಿ, ಆ ಹುಚ್ಚಿನಲ್ಲೇ ಪ್ರಾಣ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಸತ್ತ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಅವನ ನೆನಪಿಗಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಹೂವನ್ನು ನಾರ್ಸಿಸಸ್ ಪುಷ್ಪ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು.[೨] ತನ್ನಲ್ಲಿಲ್ಲದ ತನ್ನ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಧ ರೂಪನ್ನು ಪ್ರೇಮಿಸುತ್ತಲೇ ಇರುವ ನಾರ್ಸಿಸಸ್ ಶಿವನಾಗದೇವನ ಪ್ರತಿರೂಪವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಾನೆ.

ಶಿವಾಪುರದ ಅರಸನಾದ ನಾಗರರಾಯ ತೀರಿ ಹೋಗಲು ಅವನ ಹೆಂಡತಿಯಾದ ಮಾಯಾವತಿ ರಾಜ್ಯವಾಳುತ್ತಿದ್ದಳು. ನಾಗರರಾಯ ಸತ್ತಾಗ ಒಂದು ವರ್ಷದ ಕೂಸಾಗಿದ್ದ ಶಿವನಾಗದೇವ ಈಗ ಶೋಡಷಪ್ರಾಯದವನಾಗಿದ್ದು ತಂದೆಯ ರಾಜ್ಯಕ್ಕಲ್ಲದೆ ಶೌರ್ಯ, ಧೈರ್ಯಾದಿ ಸದ್ಗುಣಗಳಿಗೆ ಒಡೆಯನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಮಾಡಬೇಕೆನ್ನುವಾಗ ಕುಲದೇವರು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾಗಿ ಮಾಯಾವತಿಗೆ ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

"ಕುಲದೇವರವತರಿಗೆ ಕಾರಣಿಕ ಹೇಳಿದರು
ಎಲಗೆ ಉಂಟವಗೆರಡು ದೋಷ!
ಸಂನ್ಯಾಸಿಯಾಗುವನು ಧ್ವನಿ ಭಂಗವಾದಾಗ
ಅನುಜ ಸತ್ತಾಗಿವನು ಸಾವನೆಂದು॥

ಮಾಯಾವತಿ ಬೇಡಿಕೊಂಡಾಗ 'ಮಗನ ಸ್ವರಭಂಗವಾದಾಗ ತಡಮಾಡದೆ ಮದುವೆ ಮಾಡು, ನೀರಲ್ಲಿ ನೆರಳು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳದ ಹಾಗೆ ನೋಡಿಕೋ ಜಾಗ್ರತೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಮಾಯವಾದರು. ಒಡಹುಟ್ಟಿದವರು ಇಲ್ಲವೆಂಬ ಧೈರ್ಯದಿಂದ ಮಗ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ನೆರಳನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳದ ಹಾಗೆ ಜಾಗ್ರತೆಯಿಂದ ಬೆಳೆಸಿದ್ದಾಳೆ. ಮಗನಿಗೆ ಮದುವೆ ಮಾಡಬೇಕೆಂದರೆ ಯಾವ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಒಪ್ಪದೆ ಕೊರತೆಯಿಲ್ಲದೆ ಹೆಣ್ಣಿಗಾಗಿ ಶೋಧ ನಡೆಸಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ಸ್ವರಭಂಗವಾದಾಗಿನಿಂದ ಅವಳು ತನ್ನಲ್ಲೇ ಅಡಗಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು ಎಂಬ ಭ್ರಮೆ ಆವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ದಿನ ರಾಜಕುಮಾರ ಚಿಂತೆಯಿಂದ ಮಲಗಿದ್ದಾಗ ಅವನ ಕೊಠಡಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ದೀಪ ಹಿಡಿದ ಹೆಣ್ಣಿನ ಮೂರ್ತಿಗೆ ಜೀವ ಬಂದು ನರ್ತಿಸುತ್ತಾ ಅದು ಅವನಲ್ಲಿ ಮಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಅರಿತ ಶಿವನಾಗದೇವ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಹೆಣ್ಣು ತನ್ನಲೇ ಇರುವುದೆಂದು, ತನ್ನನ್ನು ಇಬ್ಭಾಗ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಆ ಹೋಳುಗಳನ್ನು ಮಡಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತುಂಬಿ ಹೂವಲ್ಲಿ ಹೂಳಿಡಬೇಕು. ಬರುವ ಹುಣ್ಣಿಮೆಯ ದಿನ ಒಂದರಿಂದ ತಾನು, ಇನ್ನೊಂದರಿಂದ ದೀಪದ ಮೊಲ್ಲೆ ಜನಿಸಿಬರುತ್ತೇವೆ, ಆ ನಂತರ ತಮ್ಮಿಬ್ಬರಿಗೂ ಮದುವೆ ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅದರಂತೆಯೇ ಮಾಡಿ ಹುಣ್ಣಿಮೆಯ ದಿನ ತೆಗೆದು ನೋಡಿದಾಗ ಒಂದರಿಂದ ಸರ್ಪ ಹೊರಬಂದರೆ ಮತ್ತೊಂದರಿಂದ ರಾಜಕುಮಾರ ಹೊರಬರುತ್ತಾನೆ. ರಾಜಕುಮಾರನ ಎಣಿಕೆ ತಪ್ಪಿ ತಾನು ತಾಯಿಯೊಂದಿಗೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಕರಾರಿನಂತೆ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯನ್ನು ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡರೂ ಅವಳೊಡನೆ ಸಖ್ಯ ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ದೂರವೇ ಉಳಿದುಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಪಾತಾಳಲೋಕ ಸೇರಿದ್ದ ರಾಜಕುಮಾರನ ಭಾಗಂಶವಾಗಿದ್ದ ಕಾಳಿಂಗನಿಗೆ ಭೂಲೋಕದಿಂದ ಸುಂದರಿಯೊಬ್ಬಳು ತನ್ನನ್ನು ಕರೆವಂತೆ ಭಾಸವಾಗಿ ಮಾಯಾರೂಪಿಯಾಗಿ ಶಿವನಾಗದೇವನಂತೆ ವೇಷಧರಿಸಿ ಅವಳನ್ನು ಮೋಹಿಸಿ ಕೂಡುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಫಲವಾಗಿ ಅವಳು ಗರ್ಭವತಿಯೂ ಆಗುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ರಾಜಕುಮಾರ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬದ ಮೋಹಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ, ಸಂಸಾರಿಕ ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ದೂರವಾಗಿ, ಈ ಗರ್ಭ ತನ್ನದಲ್ಲವೆಂದು ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ನಾಗಲಿಂಗ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ದಿವ್ಯಕೊಡಬೇಕೆಂದು ಹಠ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಆ ದಿವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿಂಗ ಬಂದು ಅವಳನ್ನು ನಿರಪರಾಧಿಯನ್ನಾಗಿ ಸಾಬೀತು ಮಾಡುವುದಲ್ಲದೆ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಜನರ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ದೇವತೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಸತ್ಯ ನಿರೂಪಿಸಲಾರದ ರಾಜಕುಮಾರ ಅಸಹಾಯಕನಾಗಿ ಆ ಕಾಳಿಂಗನನ್ನ ಬೇಟೆಯಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕಾಳಿಂಗ ರಾಜಕುಮಾರನ ದ್ವಂದ್ವ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಸೋದರನೆಂಬ ಸಂಕಟಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿಹಾಕಿಕೊಂಡ ಕಾಳಿಂಗ ಯುದ್ಧ ಮಾಡಲಾಗದೆ ರಾಜಕುಮಾರನ ಕೈಯಿಂದ ಹತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಭಾಗಂಶವಾಗಿದ್ದ ರಾಜಕುಮಾರ ನಿತ್ರಾಣನಾಗಿ ಕೊನೆಯುಸಿರೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಸಾಯುವಾಗ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಗೆ ತನ್ನ ಅಪಾರ್ಥದಿಂದ ಆದ ತಪ್ಪು, ಕಾಳಿಂಗನಿಗೂ ತನಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಕಾಳಿಂಗನಿಗೆ ಹಾಗೂ ತನಗೆ ತಮ್ಮ ಮಗನಿಂದಲೇ ಸಂಸ್ಕಾರ ಮಾಡಿಸು, ನಮ್ಮ ಮಗ ಸೀಳಿಕೊಳ್ಳದ ಹಾಗೆ ನೋಡಿಕೋ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

'ಅವಳಿ ಜವಳಿ'ಯರ ಕಥೆ ರಾಜಕುಮಾರ ಹಾಗೂ ಕಾಳಿಂಗನಿಗೆ ಸಮಾನಂತರವಾಗಿ ಬರುವ ಕಥೆ. ದೈಹಿಕ ಹಾಗೂ ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರತಿರೂಪಗಳಾದ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾದ ಎರಡು ಗಂಡು ಒಂದು ಹೆಣ್ಣಿನ ಕೂಟದ ಈ ಕಥೆ ತನ್ನ ದ್ವಂದ್ವದಿಂದಲೇ ಮೂಲಕಥೆಗೆ ಅಂತಸ್ಸತ್ವ ಒದಗಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ರಾಣಿ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಗೆ ತನ್ನಗಂಡನೇ ಬೇರೆ ಗಂಡನ ರೂಪದ ಕಾಳಿಂಗನೇ ಬೇರೆ ಎಂದು ಗೊತ್ತಿದ್ದರೂ ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಕಾಳಿಂಗನ ಸಖ್ಯ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. 'ಅವಳಿ ಜವಳಿ'ಯಲ್ಲಿ ಕಮಲ ವಿಪರೀತ ದ್ವಂದ್ವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ದಣಿದವಳಂತೆ ತೋರುತ್ತಾನೆ. ಮೂಲ ಕತೆಗೆ, ಅವಳಿ ಜವಳಿಗಳ ಕಥೆ ಸಮಾನಂತರವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತಲೇ ಹಲವು ದ್ವಂದ್ವಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ಹುಡುಕುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಇದೇ ವಸ್ತುವನ್ನುಳ್ಳ ಕಥೆಯನ್ನು ಗಿರೀಶ್‌ಕಾರ್ನಾಡರು ನಾಗಮಂಡಲ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕಂಬಾರ ಹಾಗೂ ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೆ ಕತೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ವಿದ್ವಾಂಸರೆಂದು ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾದ ಕವಿ ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್ ಹೇಳಿದ್ದು ಕಂಬಾರರು ಕವಿತೆ ಬರೆಯಲೆಂದು ಹೊರಟ ಕಂಬಾರರು ಈ ಕತೆಯನ್ನು ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನಾಗಿಸಿದರು. ಜಾನಪದದ ಕತೆಯೊಂದನ್ನು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿಸುವಲ್ಲಿ ಅದು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ನಗರದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರಂಜಿಸುವ ಸರಕಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಜನಪದ ಕತೆಯೊಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರಂಜಿಸುವ ಸರಕಾಗಿ ಬದಲಾಗುವಲ್ಲಿ, ನಗರ ಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯನ್ನು ಸಲೀಸಾಗಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಅದು ಒಳಗಾಗುವ ಬದಲಾವಣೆ ಕುರಿತಾಗಿ ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ ಈ ಮುಂದಿನಂತೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ "ಸಿರಿ ಸಂಪಿಗೆ ಕಂಬಾರರ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿ ನಾಟಕ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಜನಪದ ಕತೆಯೊಂದರಿಂದ ರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಜನಪದ ಕತೆಯನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ತಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ನಿರೂಪಿಸುವ ಸಾಹಸವಿದು. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಶೈಲಿ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಕ್ರಮ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ - ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿರುವ ಭಿನ್ನ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಜಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಂಥ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆ ಜನಪದ ಕತೆಯನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರ ಘಟಕವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತ, ವಿದೂಷಕರನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರ ಘಟಕಗಳೆಂಬಂತೆ ಭಾವಿಸಿ ಕತ್ತರಿಸಿ ತೆಗೆಯಲಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಭಾಗವತರನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನು ವಸ್ತುವಿನ ಭಾಗವೂ ಹೌದು. ಭಾಗವತ ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯೂ ಹೌದು. ಆತ ನಿರ್ದೇಶಕನಾದರೂ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕುಣಿಯುವ ನಟನಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆತ ನಟನೂ ಹೌದು. ಹಾಡುಗಾರನೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಭಾಗವತ ಅಲ್ಲ. 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ತೆಗೆದು ಹಾಕಿ, ಅಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರ ಎಂದು ಬಳಸಿದರೆ, ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಯಾವ ತೊಂದರೆಯೂ ಇಲ್ಲ."[೧೭] ಜಾನಪದದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಕಂಬಾರರು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರಾದರೂ ಅದು ಕಂಬಾರರಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ರೀತಿಗೂ, ಜಾನಪದದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ರೀತಿಗೂ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಗೂ ಗಾಢ ಸಂಬಂಧ ಇದ್ದಂತಿಲ್ಲ ಎಂದು ಬಿಳಿಮಲೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ನಾಟಕದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು, ಅದರಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾದ ಜಾನಪದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಚರ್ಚೆ ಏನೇ ಇದ್ದರೂ ನಾಟಕದ ಮೂಲ ಆಶಯವಿರುವುದು ಮನುಷ್ಯನ ಅಸಂಗತ ಬದುಕಿನ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವುದರಲ್ಲಿ. ತನ್ನ ಸ್ವಮೋಹಿ, ಸ್ವ ಆರಾಧಕ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಒಂಟಿಯಾಗುಳಿದ ಶಿವನಾಗ ದೇವನಿಗೆ ಹೊರ ಜಗತ್ತಿನೊಡನೆ ಸಂವಹನ ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿರುವುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ದುರಂತ. ವಾಸ್ತವದ ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ವಿಮುಖನಾದ ಭ್ರಾಮಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ವಿಹರಿಸುವ ಶಿವನಾಗದೇವ ಬಿರುಕು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದ ಕೂಡಿದವನಾಗಿ ಅದರ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸಿದವನು. ಆ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವವಳು ತನ್ನಲ್ಲೇ ಅಡಗಿದ್ದ ದೀಪದ ಮೊಲ್ಲೆ ಎಂದು ನಂಬಿ, ಎರಡಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ಸೀಳಿಕೊಂಡು ಅವಳನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಸೋತು ತನ್ನ ಭಾಗಾದಿಯಾಗಿ ಕಾಳಿಂಗ ಹೊರಬರುವಂತೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ಸಮಸ್ಯೆ ದೀಪದ ಮೊಲ್ಲೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಲ್ಲ, ತನ್ನ ಅಪೂರ್ಣತ್ವವನ್ನು ನೀಗಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಆದರೆ ಎರಡಾಗಿ 'ಮೈ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳೆಂದು ಸೀಳಿಹೋದ ಶಿವನಾಗದೇವ ಪೂರ್ಣನಾಗಬೇಕಾದರೆ ದೈಹಿಕವಾಗಿ ತನ್ನ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದು ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯ ಗರ್ಭಕ್ಕೆ ಕಾರಣನಾದ ಕಾಳಿಂಗನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಬೇಕು, ತನ್ಮೂಲಕ ತನ್ನನ್ನೂ ಕೊಂದು ಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಹೀಗಾಗಿಈ ಮೈಯನ್ನು ಬಿಡದ ಮನಸ್ಸು, ಮನಸ್ಸನ್ನು ಬಿಡದ ದೇಹ ಈ ದ್ವಂದ ಇಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿತಗೊಂಡಿದೆ. "ಸನ್ಯಾಸಿಯಾಗಬೇಕಿದ್ದವನು ಸಂಸಾರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ನಿದ್ರೆಯ ಪ್ರಪಂಚದ ಕಾಣುವಿಕೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ವರ್ತಮಾನದ ವ್ಯಕ್ತ ಅನುಭವಗಳೊಂದಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸಂಪಿಗೆಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾದರೂ ಮನಸ್ಸು ಕನಸುಗಳಲ್ಲಿ ದೀಪದ

ಮೋಲ್ಲೆಯನ್ನು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಮನಸ್ಸಿನ ಮೂಲಕ ದೇಹವನ್ನು, ದೇಹದ ಮೂಲಕ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಇವನ ಹೋರಾಟ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದ ನಿಗೂಢಗಳನ್ನು ಎಣೆಯಿಲ್ಲದ ಮೂಲಚೂಲಗಳನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನ ದುರಂತದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತದೆ."೧೮

ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳು ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನೆಲೆಯಿಂದ ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ಗುಂಡು ಬಿಡು ಬೀಸಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವುಳ್ಳವನು. ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಲೋಕದ ಒಪ್ಪಿತವಾದ ನೀತಿ, ನಿಯಮಗಳನ್ನು ತೂರಿ ತನ್ನದೇ ನೀತಿಯೊಂದನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಹೊರಟವನು. ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿನ ಹುಡುಕಾಟದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಲ್ಪಡುವ ಒಂದು ನಿಮಿತ್ತವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ. ದೇಹ - ಮನಸ್ಸು ಛಿದ್ರವಾದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧ, ಬದುಕಿನ ಈ ಚೈತನ್ಯದಲ್ಲಿ ಜೀವ - ಭಾವಕ್ಕಿರುವ ನಂಟಿನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹುಡುಕಾಟಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾದ ರೀತಿಯನ್ನು ಕಲ್ಗುಡಿಯವರು ಮುಂದಿನಂತೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಇವರ ಹಿಂದಿನ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಎದ್ದು ಮೈತೋರಿದ ಸಮಸ್ಯೆ ಇದು. ಪರಿಹಾರ ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲಾಗದ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಗತಿ ತರ್ಕವೇ ಹೀಗೆಯೋ ಎನ್ನುವಂತೆ ಮರಳಿ ಮರಳಿ ಈ ಆಶಯಗಳು ಕಂಬಾರರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪು ತಳೆದಿವೆ. ಋಷ್ಯಶೃಂಗ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನಿರ್ಜೀವ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ನ್ಯಾಯಬದ್ಧ ಸಾಮಾಜಿಕ ದೇಹದ ನಪುಂಸಕತೆಯೇ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದು, ಹೆಣ್ಣು ಅಲ್ಲಿ ಹಪಹಪಿಸುವ ಮುರುಟಿ ಹೋದ ಚೈತನ್ಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೇ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ನಾಟ್ಯೀಕರಣಕ್ಕೆ ಧಾತುವಾಗಿವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನಿಸ್ಸತ್ವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಬಗೆದು ನೋಡುತ್ತ ಅದರ ವಿವಿಧ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕಾಣುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಕಂಬಾರರ ಮುಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯೂ ಗಂಡು ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಕೇಂದ್ರ." ದೇಹ ಚೈತನ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಅಗಾಧ ಕಂದರವೇ ನಪುಂಸತ್ವಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡಿರಬಹುದು ಎನ್ನುವ ಶೋಧವೇ ಸಿರಿಸಂಪಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಗಾಢವಾಗಿ ಕಾಡಿರುಬಹುದಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಅವರ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿರುವ ಪಾತ್ರವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವಂತಹ ಮಾತೂ ಆಗಿದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಚರ್ಚೆಗಳ ಹಿಂದೆ ಹೆಣ್ಣು ಫಲವತ್ತತೆಯಿಂದ, ಕುಂದದ ಚೈತನ್ಯದಿಂದ ಕಂಗೊಳಿಸುವವಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಗಂಡಿಗೆ ಇದ್ದಂತೆ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ನಡುವೆ ಅವಳಿಗೆ ಸಂಘರ್ಷಗಳಿಲ್ಲದೆ, ಅಸಹಾಯಕ ಗಂಡಿನ ನಿಸ್ಸತ್ವವೇ ಜಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪಕ್ಕಕ್ಕಿರಿಸಿ ಜೀವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಎಲ್ಲ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಕಾಳಿಂಗನ ದೈಹಿಕ ಸಂಪರ್ಕ ಹಾಗೂ ಶಿವನಾಗದೇವನ ಪತಿತ್ವವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಶಿವನಾಗದೇವ ಕನಸುಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ಶೋಧಿಸುತ್ತಾ ಕೊನೆಗೆ ಕನಸುಗಳೇ ಇಲ್ಲದ ನಿರ್ವೀರ್ಯ ಸ್ಥಿತಿ ತಲುಪುತ್ತಾನೆ. ಅಮೂರ್ತ ದೀಪದ ಮಲ್ಲೆ, ಮೂರ್ತ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯ ನಡುವೆ ಶಿವನಾಗದೇವ ಕಲ್ಪಿತ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ನಡುವೆ ಹರಿಯುತ್ತಾ ವಾಸ್ತವ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಮರಳಿದಾಗ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಗರ್ಭಧರಿಸಿರುವುದನ್ನು ಅರಿತು ಆಘಾತವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ಣರಾದಂತೆಯೇ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ಪೂರ್ಣತೆಗಾಗಿ ನಡೆಸುವ ಹೋರಾಟ ಇಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. 'ಕಾಳಿಂಗ - ಶಿವನಾಗದೇವ - ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ' ಮಾಡಲಾಗದ ಶೋಧ, ವಾದವಿವಾದಗಳನ್ನು ಅವಳಿ - ಜವಳಿ -ಕಮಲರು ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಮೂಲ ಕಥೆಯ ಚಾಲನೆಗೆ ಮಾರ್ಗ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಕಾಡು ಕುದುರೆ ಹಾಗೂ ಋಷ್ಯಶೃಂಗದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಕುದುರೆ, ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಪಡುವಲಕಾಯಿ ಹಾಗೂ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ಹಾವು -ಕಾಮಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದು, ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯಂತೆ. ಲೈಂಗಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಾಗಿಯೇ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತವೆ. ಕಿ.ರಂ.ರವರು ಚರ್ಚಿಸುವಂತೆ ಮನುಷ್ಯ ದೇಹದ ಪ್ರಾಣಿ ಭಾಗ ಹಾಗೂ ಮನುಷ್ಯ ಭಾಗದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು, ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭದ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಂತೆ ಈ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಸಾಯುತ್ತಲಿರುವ ಕಾಳಿಂಗನ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಹದ್ದು, ಹಾವು ಒಂದಾಗಿ ಹಾರುತ್ತಿದ್ದ ದೃಶ್ಯವು ಸಾಂಕೇತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ದೂರವೇ ಇರಬೇಕಾದ ಹಾವು ಮತ್ತು ಹದ್ದಿನ ಸಖ್ಯವನ್ನು ಸಾರುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ಶಿವನಾಗದೇವನ ದ್ವಂದ್ವ ದೂರಾಗಿ ಆಕಾಶದೆಡೆಗೆ ಹಾರುವ ಆತ್ಮವೆಂಬ ಪಕ್ಷಿಯಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ಹಾಡುಗಳು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭವು ಪಡೆಯಬಹುದಾದ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ರೂಪದ ಕಡೆಗೆ ಕೈದೀವಿಗೆಯಾಗಿ ಕಾವ್ಯರೂಪದ ಮುನ್ನುಡಿಯಾಗಿ ಆಕಾರ ಪಡೆದಿದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬಹುಕಾಲದಿಂದಲೂ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿ, ಆ ಅನಂತರ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾದ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಹೊಸತೊಂದು ಭಾಷಿಕ ಶಾರೀರದ ಮೂಲಕ ತೆರೆದಿಡುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. "ದೇಹ - ಮನಸ್ಸು - ಆತ್ಮಗಳ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಎಂದಿನಿಂದಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ನಾಟಕದ ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ

ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬೌದ್ಧಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ನೋಡದೆ ನಾಟಕೀಯ ಸಂಘರ್ಷದ ಮೂಲಕ ವಿಕಾಸಶೀಲವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿರುವುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶ. ಬೌದ್ಧಿಕ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅಂತ್ಯವಾಗಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಮೂಲ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆಂತರ್ಯದ ವಿವಿಧ ಸ್ಥರಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿಸಿ ಮನುಷ್ಯ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಕಾಡುವ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಅನನ್ಯವಾದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ."[೯]

ಮಹಾಮಾಯಿ

ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದ ನಾಟಕವೆಂದು ಗುರ್ತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಅವರ ಇತರೆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಮೈ-ಮನಸ್ಸುಗಳ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಲೀ, ಜಮೀನುದಾರಿಕೆಯ ಆಳ್ವಿಕೆಯಾಗಲೀ, ತನ್ನ ಸಮೃದ್ಧ ಜಾನಪದ ವಿವರಗಳೊಂದಿಗೆ ವಿಜೃಂಭಿಸುವ ಕಾಮವಾಗಲೀ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗದೆ ದೇವರ ನಿಯತಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡಿ ತನ್ನತನ ಸ್ಥಾಪಿಸಲೆತ್ನಿಸುವ ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬನ ಹೋರಾಟದ ಕತೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಹೋರಾಟವಾದರೂ ಎಂತಹದು, ಸಾವಿನ ಅಧಿದೇವತೆಯಾದ ಶೆಟವಿಯ ಸಾಕುಮಗ ಸಂಜೀವ ಶಿವ ಅವಳ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಅವಳ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರದ ವಿರುದ್ಧ ದಂಗೆಯೇಳುವ ಕತೆಯಿದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳು ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಈ ನಾಟಕ ಅಂತ್ಯವಾಗದೆ ದೇವತೆಗಳು ಕರುಣೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡರೂ ಅವರ ನಿಯತಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡಿ ಗೆದ್ದು ನಿಲ್ಲುವ ಕತೆಯಿದಾಗಿದೆ.

ಸಾವಿನ ದೇವತೆ ಶೆಟವಿಯ ಸಾಕು ಮಗ ಸಂಜೀವಶಿವ. ತಾಯಿಯ ಆಶೀರ್ವಾದದ ಬಲದಿಂದಾಗಿ ಆ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲೆಲ್ಲ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದ ವೈದ್ಯ. ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಶೆಟವಿ ದೇವತೆಯ ಕರುಣೆಯ ಶಿಶುವಾದ ಸಂಜೀವ ಶಿವ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವೈದ್ಯನಾಗಿರುವುದು ಅವನ ಚಿಕಿತ್ಸಾ ವಿಧಾನದಿಂದ ಸಂಜೀವಶಿವ ರೋಗಿಯ ನಾಡಿ ಮಿಡಿತ ನೋಡುವಾಗ ರೋಗಿಯ ಎಡಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲವೇ ಬಲಕ್ಕೆ ದೇವಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಬಲಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾದರೆ ರೋಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ ಎಡಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾದರೆ ರೋಗಿ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ದೇವಿಯ ಈ ಸೂಚನೆಯನ್ನರಿತೇ ಅವನ ವೈದ್ಯ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ದೇವಿ ಎಡಕ್ಕೆ ನಿಂತರೆ ಆ ರೋಗಿಗಳನ್ನು ಸಂಜೀವ ಶಿವ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶೆಟವಿ ದೇವಿಯ ಭದ್ರವಾದ ಕರುಣೆಯ ಹಿಡಿತ ಸಂಜೀವ ಶಿವನ ಮೇಲಿದೆ.

ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜಕುಮಾರಿಗೆ ಅರಿಯಲಾರದ ರೋಗವೊಂದು ಕಾಡುತ್ತಿದ್ದು, ವೈದ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಇವನಿಗಾಗಿ ಹೇಳಿ ಕಳುಹಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರಾಜಕುಮಾರಿಯ ಸಾವು ನಿಶ್ಚಿತವಾದುದಾದರಿಂದ ಶೆಟವಿ ದೇವಿ ಈ ಸುದ್ದಿ ಸಂಜೀವ ಶಿವನಿಗೆ ತಲುಪದಂತೆ ತಡೆಯೊಡ್ಡುತ್ತಾಳೆ. ಅರಮನೆಯ ವಿದೂಷಕನಾದ ಮದನತಿಲಕನಿಂದ ಇದು ತಿಳಿದು ಚಿಕಿತ್ಸೆಗೆಂದು ಹೊರಟಾದ ಶೆಟವಿ ಸಂಚಿನಿಂದ ಅವನು ಹೋಗದಂತೆ ತಡೆಯೊಡ್ಡುತ್ತಾಳೆ. ಇನ್ನೊಬ್ಬ ರೋಗಿ ಮಾರ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಶೆಟವಿಯ ಆಗಮನ ಹಾಗೂ ಅವಳು ಬಲಕ್ಕೆ ನಿಂತಿದ್ದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿದು ಸಂಜೀವ ಶಿವನ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಮದ್ದಿಗಾಗಿ ಕಾಯದೆ "ಮಗುವಿನ ಹೆಣಕ್ಕೆ ತಡವಾಗಬಾರದು, ತಾಯಿಯ ಅಪ್ಪಣೆ ಆಯ್ತಲ್ಲ ನಾರೋ ಬೇರೋ ಕುದಿಸಿ ಕುಡೀತೀನಿ ಬಿಡಪ್ಪ, ಎಂದು ಹೊರಡುವನು. ತನ್ನ ವೈದ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹಿರಿದಾದ ದೇವಿಯ ಮಹಿಮೆ ಸಂಜೀವ ಶಿವನಿಗೆ ಅವಮಾನದಿಂದ ಖಿನ್ನನಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ದೇವಿಯ ಹಿಡಿತದ ಮೇಲ್ಮೆಯನ್ನು ಸಾರುತ್ತದೆ. ಸಾವು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿದ್ದ ರಾಜಕುಮಾರಿ ರೋಗದ ವೇದನೆ ತಡೆಯಲಾರದೆ ಬೆಟ್ಟದ ಮಾಯಿ ಬಂಡೆಯ ಗವಿಯೊಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಲು ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಸಾವಿನ ಗುಹೆಯೊಳಗೆ ಹೋಗಲಿದ್ದ ಅವಳನ್ನು ಸಂಜೀವ ಶಿವ ತಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಮುದುಕಿಯ ಮಾತನ್ನು ಮೀರಿ, ಶೆಟವಿ ದೇವಿಯ ಸೂಚನೆಗೆ ಕಾಯದೆ, ಅವಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ನೇಣೆಂದು ಕೊರಳಿಗೆ ಮದ್ದಿನ ಬಳ್ಳಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಬರಿ ಮದ್ದಿನ ಬಳ್ಳಿಯಲ್ಲ, ಅವಳ ಜೀವ ಉಳಿಸುವಂತದ್ದೂ ಹೌದು, ಸಂಜೀವ ಶಿವ ಅವಳ ಕೊರಳಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದ ತಾಳಿಯೂ ಹೌದು. ಇಬ್ಬರೂ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೀತಿಸಲಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ಶೆಟವಿ ದೇವಿ ತನ್ನ ಸೂಚನೆ ಮೀರಿ ಸಂಜೀವ ಶಿವ ಅವಳಿಗೆ ಮದ್ದಿನ ಬಳ್ಳಿ ಕೊರಳಲ್ಲಿ ಹಾಕಿದ್ದು, ವೈದ್ಯ ಮಾಡಿದ್ದು ಸಿಟ್ಟಿಗೇಳಿಸುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೇಯುತ್ತಿರುವ ಸಂಜೀವ ಶಿವನಿಗೆ ಶೆಟವಿ ತಾಯಿ ಹಾಕುವ ಪ್ರಶ್ನೆ

> *ಸುತ್ತಿಕೊಂಡ ಸುಳ್ಳುಗಳ ಬಿಚ್ಚಿ, ನಿಜದಲ್ಲಿ ನಿಂತುಕೊಂಡು*
> *ಅದೇನಿದೆಯೋ ಒಪ್ಪಿಕೊ:*
> *ರೋಗಿ ಬದಕುವುದು ತಾಯ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಿಂದಲೊ?*

ನಿನ್ನ ಮದ್ದಿನಿಂದಲೋ? - ಎಂಬುದನ್ನ
ಒರೆಗೆ ಹಚ್ಚುವ ತವಕ ನಿನ್ನಲ್ಲಿ ರಲಿಲ್ಲವೆ?
ತಾಯಿಯ ನೆಪದ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನಕ್ಕಿಂತ
ನಿನ್ನ ಮದ್ದೇ ಮೇಲೆಂಬ ಒಳ ಅಹಂಕಾರ ನಿನ್ನಲ್ಲಿ ರಲಿಲ್ಲವೆ?...

ಸಂಜೀವ ಶಿವನಲ್ಲಿರುವ ದ್ವಂದ್ವ ತನ್ನನ್ನು ಕುರಿತಾದ ದ್ವಂದ್ವವಾಗಿದ್ದಂತೆ ತಾಯಿಯನ್ನು ಕುರಿತಾದ ದ್ವಂದ್ವವೂ ಹೌದು. ಅವನ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿ ಶೆಟವಿ ತಾಯಿಯೂ ಹೌದು, ವೈರಿಯೂ ಹೌದು. ಒಂದನ್ನು ಮರೆಯಲೆತ್ನಿಸಿದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಷವಾಗುತ್ತದೆ. ತಾಯಿ ಕೊಟ್ಟ ಆ ವಿಶೇಷವಾದ ವೈದ್ಯದ ಅರಿವು ಅವನು ಪಡೆದ ಕೊಡುಗೆಯೇ ಆದರೂ ಅದರಿಂದಾಚೆ ಹೋಗಿ ತಾನೇ ಸ್ವತಃ ರೋಗಿಗಳ 'ಅಳಿವು ಉಳಿವು' ನಿರ್ಧರಿಸಲಾಗದಿರುವುದು ಅವನ ಪರಿಮಿತಿಯೂ ಹೌದು. ಶೆಟವಿ ತಾಯಿಯೊಂದಿಗೆ ಅವನ ಸಂಘರ್ಷವಿರುವುದು ಆ ಪರಿಮಿತಿಯನ್ನು ದಾಟಿ ತನ್ನತನವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುದರಲ್ಲಿ. ಈ ಸ್ವಂತಿಕೆಯ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ ರಾಜಕುಮಾರಿಗೆ ಮಾಡಿದ ಜೀವಧಾನ ಒಂದು ಪ್ರಯತ್ನವೇ ಹೊರತು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ದೈವದ ವಿರುದ್ಧ, ಅದರ ನಿಯತಿ ನಿಯಮಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಹುಡುಕಾಡಿದ ಸಣ್ಣ ರಹದಾರಿ ಮಾತ್ರವಾಗಿತ್ತು. "ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಜೀವ ಶಿವನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದು ತಾಯಿಯ ಅಧಿಕಾರದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದೇ ಹೊರತು ರಾಜಕುಮಾರಿಯನ್ನು ಬದುಕಿಸುವುದಲ್ಲ. ಅವನ ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಿಂದಾಗಿ ರಾಜಕುಮಾರಿ ಬದುಕಿದ್ದು ಒಂದು ಅನುಷಂಗಿಕ ಫಲವಾಗಿದೆ. ದೇವತೆಗಳು ನಿಯಮಗಳಿಂದ ಬದ್ಧರಾಗಿರುವಂತೆ ಮನುಷ್ಯರು ಇರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು, ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಬದುಕು, ದುಃಖ, ಸಂಕಟಗಳಿಂದ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಂಜೀವ ಶಿವನ ಸಂಘರ್ಷ ಗಂಭೀರವಾದದ್ದು."[೨೦]

ಅವಳೆದುರಿಗೆ ತನ್ನ ಕ್ರಮ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಜೀವಶಿವ "ಬಹಳ ದಿನಗಳಿಂದ ಚಿಕಿತ್ಸಾ ವಿಧಾನವೊಂದರ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಹಾತೊರೆಯುತ್ತಿದ್ದೆ. ರೋಗಿಯನ್ನು ಪ್ರಸನ್ನಗೊಳಿಸಿ ತನ್ನ ದೇಹದ ಮೇಲೆ ತಾನೇ ನಿಯಂತ್ರಣ ಸಾಧಿಸುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದೇ ಆ ವಿಧಾನ. ಅದರಲ್ಲಾಕೆ ಎಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾದಳೆಂದರೆ, ನಾನು ನಾಡಿ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ಅವಳ ಜ್ವರ ಹತೋಟಿಗೆ ಬಂದವು ತಾಯಿ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದ್ಯಾವುದನ್ನು ಒಪ್ಪದ ಶೆಟವಿ ತಾಯಿ ಅವಳ ಕೊರಳಿನಲ್ಲಿನ ಮದ್ದಿನ ಬಳ್ಳಿಯನ್ನು ಕಿತ್ತು ತರಬೇಕೆಂದು ಆಜ್ಞಾಪಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ರಾಜಕುಮಾರಿಗೆ ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಪ್ರೇಮ ಬಳ್ಳಿಯನ್ನು ತೆಗೆಯದಿರುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. 'ಮದನತಿಲಕ' ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೆಸರು, ವೇಷದಿಂದ ವಂಚಿಸಿದಂತೆ ತಾನೂ ಶೆಟವಿಯನ್ನು ವಂಚಿಸಬೇಕೆಂದು ರಾಜಕುಮಾರಿಯನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ದೂರ ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ತಾಯಿ ಶೆಟವಿ ಅವನನ್ನು ತಾನೂ ವೇಷಗಳಿಂದಲೇ ಬೆನ್ನತ್ತುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳಿಂದ ತಾನು ಬಹುದೂರ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎಂದುಕೊಂಡರು. ಅವಳ ಗವಿಯ ಸುತ್ತಲೇ ಸುತ್ತುವಂತೆ ಮಾಯೆ ಕವಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಶಿವ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಶಿವನ ಬದಲು ಶಿವನಾಗಿ ತಾನೇ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಅದನ್ನು ಅರಿತ ಸಂಜೀವ ಶಿವ ಅವಳ ಮಹಿಮೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಲೇ ಅವಳು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಒಡ್ಡಿದ ಮಿತಿಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ತಮಗಿರುವ ವಿಭಿನ್ನ ಧೋರಣೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಶೆಟವಿ ತಾಯಿ ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾಳೆ. "ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಜೀವವನ್ನು ಬದುಕಿಸಿ ನೀನು ಸಂತೋಷಪಡುತ್ತೀ. ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಜೀವವನ್ನು ಮುಕ್ಕಿ ನಾನು ಆನಂದಪಡುತ್ತೇನೆ. ನಿನ್ನ ಹಸಿವು ಸುಲಭವಾದದ್ದರಿಂದ ನನಗೆ ಅರ್ಥವಾಯಿತು. ನನ್ನ ಹಸಿವು ಉಗ್ರ ಮಗನೆ! ಈ ಪುಟ್ಟ ಬಾಂದಿನಂಥ ಕ್ಷಿತಿಜದೊಳಗಿನ ಲೋಕದವನು ನೀನಾದ್ದರಿಂದ ನಿನ್ನ ಹಸಿವು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತಿರಬಹುದು. ನನ್ನದು ಕ್ಷಿತಿಜಗಳೇ ಇಲ್ಲದ ಲೋಕ ಮಗನೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ನನ್ನ ಹಸಿವು ಕೇವಲ ಕ್ರೂರವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ನಿನಗೆ ಕಂಡೀತು."

ಮಾಯಿಯ ಗವಿಯೊಳಗೇ ದೀರ್ಘವಾದ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಾದ ನಂತರ ಗಿಡುಗ ರೂಪದ ಶೆಟವಿ ತಾಯಿ ತನ್ನ ಸಂಪೂರ್ಣ ರೂಪದ ಅರಿವನ್ನು ಮೂಡಿಸಿ ತಾನು ಸಾಕಿದ ಸಂಜೀವ ಶಿವನಿಗೆ ಅವರತ್ವ ಕೊಡುವ ಆಸೆ ತೋರುತ್ತಾಳೆ. ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ ಸಂಜೀವ ಶಿವ ಸಾವಿಲ್ಲದ ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ಭಯವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಮರನಾಗಿ ದೂರವಾಗುವುದಕ್ಕಿಂತ ನಿನ್ನ ಮಗನಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನಾಗಿರುವುದೇ ಸೌಭಾಗ್ಯ ವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರೀತಿಗೆ ಸಂಪ್ರೀತಳಾದ ದೇವಿ ದುಪ್ಪಟ್ಟು ಆಯುಷ್ಯವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನ ಆಯುಷ್ಯವನ್ನು ಹೇಗಾದರೂ ಬಳಸಬಹುದು ಎಂಬ ಅನುಮತಿ ಪಡೆದು ತಾಳಿ ಕಟ್ಟಿದ ನಂತರ ಕುಸಿದ ರಾಜಕುಮಾರಿಯ ಆಯುಷ್ಯ ಜ್ಯೋತಿಗೆ ತನ್ನ ಆಯುಷ್ಯ ಜ್ಯೋತಿಯಿಂದ ತೈಲವನ್ನು ಸುರಿದು ಅದು ಪ್ರಖರವಾಗಿ ಉಳಿಯುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಆಯುಷ್ಯ ಹಾಗೂ ರಾಜಕುಮಾರಿಯ ಮರುಜನ್ಮ ಪಡೆದ ಸಂಜೀವ ಶಿವ ತಾಯ ಕರುಣೆಯಿಂದ ಹೊರತಾಗಿ ದೂರತಳ್ಳಲ್ಪಡುತ್ತಾನೆ. ದೇವ ಮಾನವರ ಸಂಬಂಧ ಕಡಿದು ದೂರ ದೂರವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಧಿಯ ನಿಯತಿಯನ್ನೂ ಮೀರಿ ಮಾನವನೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಮಾನುಷ ಸಹಜವಾದ ಪ್ರೀತಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನಡೆಸಿದ ಈ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ವಿಧಿ ಸೋಲುವ ಕಥೆ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಬದುಕಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ಶೆಟವಿ ತಾಯಿ ಜಾನಪದ ದೇವತೆಯಾಗಿದ್ದು ಸಾವಿನ ಹಲವು ವಿಷಯಗಳು ಚರ್ಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಶೆಟವಿ ತಾಯಿ ಇಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಬಗ್ಗೆ, ಮನುಷ್ಯತ್ವ - ಅಮರತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ, ಸಾವು - ಜೀವಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಾನೇ ನೇರವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಸಾವನ್ನು ಗೆಲ್ಲ ಹೊರಟ ಸಂಜೀವ ಶಿವನಿಗೆ ಇರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಸಮಾನಂತರ ಪಾತ್ರವೆಂದರೆ ಮದನತಿಲಕನದು. ಜೀವ ಚೈತನ್ಯ, ಉಲ್ಲಾಸವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಮದನತಿಲಕ ಶೆಟವಿಯನ್ನು ನಂಬಿಸಲು ಹಿಡಿದ ಮಾರ್ಗ 'ವೇಷಾಂತರ'ವಾಗಿತ್ತು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಸಾಮಾಜಿಕ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೊಂದಿಗೆ ನಾಯಕ ಘರ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮೈಗಳ ನಡುವೆ ಯಾವುದೇ ವೈಚಾರಿಕಾ ಸಂಘರ್ಷವಿಲ್ಲ. ಅವನ ಸಂಘರ್ಷವೇನಿದ್ದರೂ 'ತನ್ನನ್ನು ಹಾಗೂ ತನ್ನ ಮರಣವನ್ನು' ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ತಾಯ್ತನದ ಆರ್ದ್ರಭಾವ ಹಾಗೂ ಸಾವಿನ ಕರಾಳಮುಖವನ್ನು ಹೊತ್ತ ಶೆಟವಿ ತಾಯಿಯೊಂದಿಗೆ. ಸಿಸಿಫಸ್‌ನ ಹಾಗೆ ಮಾನವರ ಪರವಾಗಿ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಎದುರು ಹಾಕಿಕೊಂಡ, ಪ್ರೀತಿಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅರಿತು ಗೆದ್ದ ಮಾನುಷ ವೀರನಾಗಿ ಸಂಜೀವ ಶಿವ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. "ಮಹಾಮಾಯಿ ಕಂಬಾರರ ಈ ಹಿಂದಿನ ಜಾನಪದ ಶೈಲಿಯ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅತ್ಯಂತ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ, ತಾಳ್ಮೆಯಿಂದ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಾಢವಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಅನಂತ ಕಾಲದ ಸಾವು ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ಚೈತನ್ಯಗಳನ್ನು ಮಹಾಮಾಯಿ ಕೃತಿಯು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಅವರ ಹುಟ್ಟಿನ ಮೂಲ ಶಕ್ತಿ ದೊಡ್ಡದೋ ಅಥವಾ ತಾನು ಗ್ರಹಿಸಿದ ತಿಳಿದವು ಅರಿವು ಮುಖ್ಯವೋ, ಈ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಅನಂತ ನಿಗೂಢದ ಎದುರು ಸೋಲುವುದು ನ್ಯಾಯವೋ ಎಂಬ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗಳು ಈ ನಾಟಕದೊಳಗೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಪರಂಪರೆಯ ಪುರಾಣದ ಮನಸ್ಸಿನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಕಂಬಾರರು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿ, ಕತೆ ಹಾಗೂ ಶುದ್ಧಾಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದಂತೆ ಬೆಳೆಯುವ ಈ ಬರಹ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಓದುಗನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುರೂಪಿ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ."[೨೧]

ಬೆಪ್ಪುತಕ್ಕಡಿ ಬೋಳೇಶಂಕರ

ಬೆಪ್ಪುತಕ್ಕಡಿ ಬೋಳೇಶಂಕರ ಜಾನಪದ ಕತೆಯೊಂದಾಗಿದ್ದು, ಆಧುನಿಕ ವಿಚಾರಧಾರೆಯಾದ ಸಮಾಜವಾದದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಂಕೀರ್ಣ ಬದುಕಿನ ಸಂಕೀರ್ಣ ಜಗತ್ತು, ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಎಲ್ಲಾ ಕಾಲಕ್ಕೂ ನಿಲ್ಲುವಂತಿಲ್ಲ. ವೇಗದ ಬದುಕು, ವೇಗದ ವಿಚಾರ ತನ್ನ ವೇಗವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಮತ್ತೆ ಮಾನವ ತನ್ನ ಹಳೆಯ ಜೀವನ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಹಿಂತಿರುಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಮುನ್ನೋಟ ಇಲ್ಲಿದೆ. ರಾಜನಿದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ ರೈತ, ಒಳ್ಳೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಪೈಶಾಚಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವುಳ್ಳವರೂ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಸಂಘರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ನೇರ ನುಡಿ, ನಡವಳಿಕೆಗಳು ಸಂತೃಪ್ತ ಬದುಕನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲದು. ಮೋಸ, ಸುಳ್ಳುಗಳು ಇಲ್ಲದಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿದ್ದ ಕಡೆ ಪಿಶಾಚಿಯ ಜಾಲವಾಗಲೀ, ಯುದ್ಧದ ಕರಾಳ ನೆರಳುಗಳಾಗಲೀ ತನ್ನ ಸೋಲನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಬೆಪ್ಪುತಕ್ಕಡಿ ಬೋಳೇಶಂಕರ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಂಬಾರರ ಎಲ್ಲಾ ಜಾನಪದ ತಂತ್ರಗಳ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವಂತೆ ಭಾಗವತ, ಕೋಡಂಗಿ ಇದ್ದಾರೆ. ಮೇಳವಿಲ್ಲ. ಕೋಡಂಗಿ 'ವಿದೂಷಕ ಹಾಗೂ ಬೋಳೇಶಂಕರನ' ಸ್ನೇಹಿತನೂ ಹೌದು. ವಿಶಾಲವಾದ ಔದಾರ್ಯದ ಮನಸ್ಸು, ಕಿಂಚಿತ್ತನ್ನೂ ತನಗಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೆ ಬೇರೆಯವರಿಗೆ ಕೆಟ್ಟದ್ದನ್ನು ಬಯಸದ ಸರಳ ಸ್ವಭಾವದ ಬೋಳೇಶಂಕರ ಲೋಕದ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಬೆಪ್ಪುತಕ್ಕಡಿ ಬೋಳೇಶಂಕರ. ಸದಾ ಹಂಚಿಕೆ ಹಾಕುವ, ಸೊಂಬೇರಿಗಳಾಗಿ ತಿನ್ನುವ ಅಣ್ಣಂದಿರಾದ ಸರದಾರ ಸೋಮಣ್ಣ ಹಾಗೂ ಸಾವ್ಕಾರ ಕಾಮಣ್ಣ ಹೆಂಡತಿಯರೊಂದಿಗೆ ಅತೃಪ್ತ ಜೀವನ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಮದುವೆಯಿಲ್ಲದ, ದುಡಿವ ಜೀವನದಲ್ಲೇ ಆನಂದ ಕಾಣುವ ಬೋಳೇಶಂಕರನ ತೃಪ್ತಿ ಅವರಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಮೂರು ಜನರನ್ನೂ ಅಧಃಪತಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಲೆಂದು ಮೂರು ಪಿಶಾಚಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದ್ದು ಮೊದಲನೆಯ ಪಿಶಾಚಿಯ ಜಾಲಕ್ಕೆ ಸರದಾರ ಸೋಮಣ್ಣ ಎರಡನೇ ಪಿಶಾಚಿಯ ಜಾಲಕ್ಕೆ ಸಾವ್ಕಾರ ಕಾಮಣ್ಣ ಸಿಕ್ಕಿಹಾಕಿಕೊಂಡರೆ, ಮೂರನೆಯ ಪಿಶಾಚಿಗೆ ಅಪಾರ ನಿರಾಶೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಲೋಭವಾಗಲೀ, ಮೋಸವಾಗಲೀ, ಸಿಟ್ಟು,

ಕೋಪಗಳಾಗಲೀ ಇಲ್ಲದಿದ್ದ ಬೋಳೇಶಂಕರ ಪಿಶಾಚಿಯ ಕೈಲಿ ಸಿಕ್ಕಿ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಪಿಶಾಚಿಗಳದೇ ಒಂದು ಭಾಗವಾದ 'ಜಯವು ನರಕದ ಮಾಲೀಕ' ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪಿಶಾಚಿಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯ ಪಿಶಾಚಿಯ ನಿರಾಶೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆಯ ಪಿಶಾಚಿ ಅವನು ಬೈದಾಡಲಿ ಎಂದು ರೊಟ್ಟಿ ಕದಿಯುತ್ತದೆ, ತಂತ್ರಿಯಾಗಲಿ ಎಂದು 'ನರಿ, ತೋಳ, ಹಂದಿಗಳ' ರಕ್ತದಿಂದ ಮಾಡಿದ ಪಾನಕ ಕುಡಿಸುತ್ತದೆ, ಮೋಸದ ದಾರಿಗೆ ಹಚ್ಚಲೆಂದು ಐದೆಲೆ ಆಟ ಕಲಿಸಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಬಗ್ಗದ ಬೋಳೇಶಂಕರ ಪಿಶಾಚಿಗಳ ಶತ್ರುವಾದ ಶಿವನಾಮ ಸ್ಮರಣೆಯಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಕಂಗೆಡಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ಮೂರು ಪಿಶಾಚಿಗಳು ಹಣದ ದಾಹದಿಂದ ಕುದಿವ ಸೋಮಣ್ಣ, ಅಧಿಕಾರ ದಾಹದಿಂದ ಕುದಿವ ಕಾಮಣ್ಣನನ್ನೇ ಬೆಪ್ಪುತಕ್ಕಡಿಯ ವಿರುದ್ಧದ ಅಸ್ತ್ರವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಬಾರಿಯೂ ಪಿಶಾಚಿಗಳೇ ಸೋಲಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಿಂದಲೂ ತಿರಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದರೂ ಬೋಳೇಶಂಕರ ಅಣ್ಣಂದಿರ ಪರವಾಗಿಯೇ ಉಪಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಸ್ತಿ ವಿಭಾಗಿಸಿ ಹಣ ಹಾಗೂ ಒಳ್ಳೆಯ ಗದ್ದೆ, ತೋಟವನ್ನು ತಾವು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬೋಳೇಶಂಕರನಿಗೆ ಕಲ್ಲು ಮರಡಿ ಭೂಮಿ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಪಿಶಾಚಿಗಳ ಹಂಚಿಕೆಯಂತೆ ಅಣ್ಣಂದಿರು ಅದನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಹೆಂಡತಿಯರೊಂದಿಗೆ ಮರಳಿ ಅವನನ್ನೇ ಸೇರುತ್ತಾರೆ.

ಬೋಳೇಶಂಕರ ತನ್ನನ್ನು ಕಾಡಲು ಬಂದ ಪಿಶಾಚಿಗಳನ್ನೇ ತನ್ನ ದುಡಿಮೆಯಿಂದ ಬಗ್ಗಿಸಿ ಅವುಗಳಿಂದ ಕಾಯಿಲೆ ಹೋಗಿಸುವ ಬೇರು, ಕಾಳಿನಿಂದ ಹಣ ಹಾಗೂ ಹುಲ್ಲುಮೆದೆಯಿಂದ ಸೈನಿಕರನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಶಿವನಾಮದಿಂದಲೇ ಅವನ್ನು ಸಂಹರಿಸಿಯೂ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ರಾಜಕುಮಾರಿಗೆ ಪಿಶಾಚಿಗಳು ಬರಿಸಿದ್ದ ಕಾಯಿಲೆಯನ್ನು ಬೇರಿನಿಂದ ಹೋಗಲಾಡಿಸಿ ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ತಾನು ರಾಜನಾಗದೆ ಸಾಮಾನ್ಯರೈತನ ಹಾಗೆಯೇ ಇದ್ದು, ರಾಜಕುಮಾರಿಯೂ ಸಾಮಾನ್ಯರೈತನ ಹೆಂಡತಿಯಂತೆ ಹೊಲದ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿ ಜೀವಿಸಲಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ದುಡಿದು ತಿನ್ನುವ ಜೀವನ, ಮೇಲುಕೀಳಿಲ್ಲದ ಸಮಾಜ, ವೈಷಮ್ಯಗಳಿಲ್ಲದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಒಡಕು ಹುಟ್ಟಿಸಲಾಗದ ಪಿಶಾಚಿಗಳ ರಾಜನಾದ ಸೈತಾನ ತಾನೇ ಬೋಳೇಶಂಕರನನ್ನು ಅವನು ಪಡೆದ ಸ್ಥಾನಮಾನದಿಂದ ಕೆಳಗಿಳಿಸಲು ಬರುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಬಗ್ಗದ ಬೋಳೇಶಂಕರನನ್ನು ಬಗ್ಗಿಸಲು ಅವನ ಅಣ್ಣಂದಿರನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಬೋಳೇಶಂಕರನ ಮೇಲೆ ಛೂ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಹಜ ಬದುಕಿಗಿಂತ ಅಸಹಜ ಹಣ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರದಿಂದ ತುಂಬಿ ತುಳುಕುತ್ತಿದ್ದ ಅವರನ್ನು ಮೊದಲ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಹಣದಿಂದ ಕಾಳು, ಸೈನಿಕರಿಂದ ಹುಲ್ಲು ಮೆದೆಯನ್ನು ಮರಳಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪಿಶಾಚಿಗಳ ಹಾಗೆ ಸೋತ ಸೈತಾನ ಬೋಳೇಶಂಕರನ ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯ ಕೆಡಸಿ ಅವನನ್ನು ಅಧಃಪತನಕ್ಕೆ ಇಳಿಸುವ ಸರ್ವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ ಹೊಸ ವಾದವೆಂದರೆ ಮನುಷ್ಯ ತಲೆಯ ಸಹಾಯದಿಂದ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕು ಕೈಯ ಸಹಾಯದಿಂದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬುದ್ಧಿಪ್ರಧಾನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಿಂತ, ಅದು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಗೊಂದಲಕರವಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಿಂತ ಬೋಳೇಶಂಕರನ ಪ್ರಜೆಗಳು ಕೈಯಿಂದ ದುಡಿದು ತಿನ್ನುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಒಗ್ಗಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಅನಗತ್ಯವಾಗಿ ತಲೆಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೂ ಸಹ ಅವರು ಸಿದ್ಧರಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಗೊಡವೆಯಿಂದ ಬೇಸತ್ತ ಸೈತಾನ ಹಸಿವೆಗಾಗಿ ಅನ್ನ ಅರಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅನ್ನಕ್ಕಾಗಿ ಹಣ ಕೊಡಲು ಸಿದ್ಧನಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ತೆರಿಗೆಯ ಕಾಟವಿಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲರೂ ದುಡಿಯುವವರೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಹಣ ಬೇಡ. ಬೋಳೇಶಂಕರನ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ದುಡಿಯದೆ ಇರುವವರಿಗೆ ತಿನ್ನಲು ಅನ್ನ ನೀಡುವುದಿಲ್ಲ. ಸೈತಾನ ಹಸಿವಿನಿಂದ ತತ್ತರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಚಿನ್ನದ ಹಣ ಇಲ್ಲಿ ನಿರುಪಯುಕ್ತ. ಪ್ರಜೆಗಳಲ್ಲಿ ಗೊಂದಲವೆಬ್ಬಿಸಿ ತಲೆಯಿಂದಲೇ ಕೆಲಸ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಹೋಗಿ ಅದು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗದೆ ತಾನೇ ತಲೆ ಚಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವಂತ ಪ್ರಸಂಗ ಒದಗಿಬರುತ್ತದೆ. ಜನರ ದುಡಿಮೆಯ, ಒಗ್ಗಟ್ಟಿನ ಬದುಕಿನ ಮುಂದೆ ಸೈತಾನನೂ ನಾಶವಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಜನರ ಸಾಮೂಹಿಕ ದುಡಿಮೆ, ಸಾಮೂಹಿಕ ಜೀವನ ವಿಧಾನದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಪುಷ್ಟವಾದ ಬದುಕು ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ನಿಲ್ಲುವಂತದೆ. ಬುದ್ಧಿಪ್ರಧಾನವಾದ ಬದುಕು ಅನ್ನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಹೊಟ್ಟೆ ತುಂಬಿಸುವಂತದಲ್ಲ. ದುಡಿದು ತಿನ್ನುವವನಿಗೆ, ಶ್ರಮಜೀವಿಗೆ ಅವನ ಶರೀರ ಮುಖ್ಯವೇ ಹೊರತೆ ಅದನ್ನಾಳುವ ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲ. 'ಜನಪದರ, ಸಾಮೂಹಿಕ' ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದದು ಸ್ವಸ್ಥವಾದ ಶರೀರ, ಯಾವುದೇ ಗೊಂದಲವಿಲ್ಲದ ದುಡಿಮೆ ಎಂಬ ಆಶಯ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ತಲೆ ಮೊದಲೋ ಕೈ ಮೊದಲೋ ಅಂದರೆ ಮನಸ್ಸು ಮೊದಲೋ ಶರೀರ ಮೊದಲೋ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಲೇ ಸ್ವಸ್ಥ ಶರೀರದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಜಾನಪದ ರಂಜಕ ಕತೆಯ ಮೂಲಕ ಸಾರುತ್ತದೆ. ಆರೋಗ್ಯಕರವಲ್ಲದ ವಿಚಾರಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದ ಕಡೆ ಪಿಶಾಚಿಗಳು ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ, ಆರೋಗ್ಯಕರವಾದ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಶರೀರ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ

ನಾಟಕ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಬೆನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವಂತೆ "ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ನೀತಿಯೊಂದರ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಈ ಕಥೆ ಆಧುನಿಕ ಬದುಕಿನ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನೇ ನಮ್ಮೆದುರಿಗಿಡುತ್ತದೆ. ಖಾಸಗಿ ಆಸ್ತಿ, ವ್ಯಾಪಾರ, ಭೋಗ, ಯುದ್ಧ - ಇವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಸಮಾಜ ಹಾಗೂ ಸಂಯಮ, ಸರಳತೆ ಮತ್ತು ಸಮಾನತೆಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಸಮಾಜವಾದಿ ಸಮಾಜಗಳ ಘರ್ಷಣೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಇಬ್ಬಂದಿತನದಲ್ಲಿ ತೊಳಲುವ ಸಮಾಜದ ಚಿತ್ರಕಟ್ಟುವ ಈ ನಾಟಕ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಸಮಾಜವಾದಿ ಸಮಾನತೆಯ ಭವಿಷ್ಯದತ್ತ ಬೊಟ್ಟು ಮಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ."

ನಾಯೀಕತೆ

ನಾಯೀಕತೆ ಕಂಬಾರರ "ಋಷ್ಯಶೃಂಗ, ಕಾಡುಕುದುರೆ, ಜೈಸಿದ ನಾಯಕ, ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ" ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ನಾಟಕ. ನವ್ಯದ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ, ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ಉಳ್ಳಂತಹ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಜನಪದ ರಂಗತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಕಥಾನಿರೂಪಣೆ ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರ ಪರಿಚಯಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಸಮಕಾಲೀನ ಆಶಯವುಳ್ಳ ನಾಟಕವಿದಾಗಿವೆ. ಕಥೆಗಾರ ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮೇಳದವನ ವಾದದಲ್ಲಿ ಕಥೆಗಾರ ಪ್ರೀತಿ ದೊಡ್ಡದು ಎಂದರೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದವನು ದುಡ್ಡೇ ದೊಡ್ಡದು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಈ ವಾದ ವಿವಾದ ಬಗೆ ಹರಿಸಲು ಭಿಕ್ಷುಕನೊಬ್ಬನನ್ನು ಕರೆದು ಅವನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಣಕೊಟ್ಟಾಗ ಹಣವೇ ದೊಡ್ಡದು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ದುಡ್ಡು ಕಸಗೊಂಡ ನಂತರ ಪ್ರೇಮವೇ ದೊಡ್ಡದೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕೊನೆಗೆ ಕಥೆಗಾರ ದುಡ್ಡು ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಮ ಎರಡೂ ಇರುವಂಥ ನಾಟಕ ಆಡಲು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕಂಬಾರರ ಬಹುತೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಶಿವಾಪುರ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರಸ್ಥಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಶಿವಾಪುರದ ಸೋಮಣ್ಣ ಸೊಕ್ಕಿನ ಸಾಹುಕಾರ. ಬಡವರಿಗೆ ಉಳಿಗಾಲವಿಲ್ಲ ತನಗೆ ಭಯ ಇಲ್ಲಾ ಎನ್ನುವ ವರವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿದಾಗಿನಿಂದಲೇ ಪಡೆದವನು. ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬಿದ್ದ ಹೆಣ್ಣುಗಳ್ನ ಕೂಡಲೇಬೇಕೆಂಬ ಹಠ ಹಿಡಿದವನು. ಒಮ್ಮೆ ತವರಿಗೆ ಹೋಗಿ ನಾಲ್ಕೆಂಟು ತಿಂಗಳಾಗಿರುವ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬರಬೇಕು ಎಂಬ ತಾಯಿಯ ಬಲವಂತ ತಡೆಯಲಾರದೆ ಗಾಡಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಆಳನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೆಂಡತಿಯ ಊರಿಗೆ ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಸೋಮಣ್ಣ ತನಗೆ ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಇರುವ ಆ ಆಳಿನ ಮೂಲ ಹೆಸರೇ ಮರೆತುಹೋಗುವಂತೆ ಅವನಿಗೆ ನಾಯೀಮಗ ಎನ್ನುವ ಹೆಸರ ಇಡುತ್ತಾನೆ. ಹೆಂಡತಿಯ ಊರಿಗೆ ಹೋಗುವ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಎಡಗೈ ದಾಸರು ತಮ್ಮ ಬಯಲಾಟ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಸೋಮಣ್ಣ ಚಕ್ಕಡಿಯಿಂದಿಳಿದು ಆಟ ನೋಡಲಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಯಕಿಯಾದಂತಹ ಶಾರಿ 'ಸಂಗೀತಾ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ನಾಟಕವಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾಳೆ. ಚಾಮರಸನ ಪ್ರಭುಲಿಂಗ ಲೀಲೆಯಲ್ಲಿ ಎದುರಾಗುವ ಕಾಮಲತೆ, ಅಲ್ಲಮರಂತೆ ಪ್ರೀತಿಯ ಮಹತ್ವ ಸಾರುವ ಶಾರಿ, ಹಣದ ಶಕ್ತಿ ಸಾರುವ ಸೋಮಣ್ಣ ಎದುರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಶಾರಿ ಹೇಳುವಂತೆ ಪ್ರೇಮ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದು. "ಹೇಡಿಯಾದವನು ಕೂಡ ನನ್ನ ಕಂಡರೆ ಸಾಕು, ಉಬ್ಬುಬ್ಬಿ ವೀರ ಬೊಬ್ಬೆ ಹಾಕಿ, ಅಬ್ಬರಿಸಿ ಆರ್ಭಟಿಸಿ ಶತ್ರುಗಳನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವಂತೆ ಮಾಡುವಂಥ ಶಕ್ತಿ ಪ್ರೀತಿ ನಾನು! ನನ್ನಿಂದ ಕುರೂಪಿ ಸುರೂಪಿ ಆಗತಾನ. ಮನಿಶ್ಯಾ ದೇವರಾಗತಾನ" ಎಂದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಕರೆತರುವ ಕೆಲಸ ಕೈ ಬಿಟ್ಟು, ಶಾರಿ ಮತ್ತವನ ದಾಸರಾಟದ ತಂಡವನ್ನು ತಂದು ತನ್ನ ತೋಟದ ಮನೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವಳನ್ನು ಗೆಲ್ಲಲು ಅವಳ ತಂಡದವರಿಗಾಗಿ ಹಣ ಸುರಿಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗರತಿಯಾಗುವ ಕನಸು ಕಂಡ ಶಾರಿ ತನ್ನ ತಂದೆ, ತಾಯಿ, ಸೋಮಣ್ಣನ ಆಸೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಓಡಿಹೋಗಲು ಯತ್ನಿಸಿದವಳು ನಾಯೀಮಗ 'ನೀ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ಹೋದರ ಸಾವ್ಕಾರ ನನ್ನ ಕೊಲಿತಾನ! ಬಂದೂಕಲೆ ಸುಡತಾರ" ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಾಗ ಮತ್ತೆ ಗೃಹಬಂಧಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಸೋಮಣ್ಣನ ಆಳು ನಾಯೀಮಗ ಸಾಕ್ಷಾತ್ ನಿಷ್ಠಾವಂತ ನಾಯೀಮಗನೇ. ಸೋಮಣ್ಣ ಹೇಳುವಂತೆ "ಇದ ನನ್ನ ನಾಯಿ ಕಚ್ಚಂದರ ಕಚ್ಚತೈತಿ. ಬೊಗಳಂದರ ಬೊಗಳತೈತಿ. ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಹಾಡತೈತಿ. ನಿನ್ನಷ್ಟು ಚೆಲೋ ಅಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅದರ ಜಾತಿಗೆ ಅದರ ಹೆಚ್ಚ ಅನ್ನಬೇಕು. ಎಂಥೆಂಥಾ ಬ್ಯಾಟೀನ ಹೆಂಗೆಂಗ ಹಾರಿ ಹಿಡಿದೈತ ಗೊತ್ತಾ? ಇಡೀ ತಗ್ಗಿನಾಗ ಇಂಥಾ ಜಾತಿವಂತ ನಾಯಿ ಹುಡುಕಿದರೂ ಸಿಕ್ಕೋದಿಲ್ಲ. ಇದ ಯಾವತ್ತೂ ಲೋಡ ಮಾಡಿದ ಬಂದೂಕಿನ್ಹಾಂಗ."

ಶಾರೀ ಈ ನಾಯಿಮಗನನ್ನೇ ಸೋಮಣ್ಣನ ವಿರುದ್ಧ ಹಂತಹಂತವಾಗಿ ಬಡಿದೆಬ್ಬಿಸಲಾರಂಭಿಸುತ್ತಾಳೆ. ದಾಸರಾಟದ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅವಳೇ ಹೇಳಿದ್ದಂತೆ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ಅಪಾರ ಶಕ್ತಿಯಿದೆ. "ಹೇಡಿಯಾದವನು ಕೂಡ ನನ್ನ ಕಂಡರೆ ಸಾಕು, ಉಬ್ಬುಬ್ಬಿ ವೀರ ಬೊಬ್ಬೆ

ಬಾಕಿ, ಅಬ್ಬರಿಸಿ, ಆರ್ಭಟಿಸಿ, ಶತ್ರುಗಳನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವಂತೆ ಮಾಡುವಂಥ ಶಕ್ತಿ ಪ್ರೀತಿ ನಾನು. ನನ್ನಿಂದ ಕುರೂಪಿ ಸುರೂಪಿ ಆಗತಾನ ಎನ್ನುವ" ಶಾರಿಯ ಪ್ರೇಮ ಅವನ ಜಡವಾದ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮದ ಸೆಲೆ ಜಿನುಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸೋಮಣ್ಣ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪರೋಕ್ಷ ನಾಯಕನಾದರೂ ನಿಜವಾದ ನಾಯಕ ನಾಯೀಮಗನೇ. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಹಣಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರೇಮವೇ ದೊಡ್ಡದು ಎಂಬುದನ್ನು ಸಾಧಿಸುವವಳಂತೆ ಶಾರೀ ತನ್ನ ಬಿಡುಗಡೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯಾಗಿದ್ದ ನಾಯೀಮಗನನ್ನು ಹಂತಹಂತವಾಗಿ ಸೋಮಣ್ಣನ ವಿರುದ್ಧದ ದಾಳಿಗೆ ಸಜ್ಜುಗೊಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವನಿಗೆ ಹೊಸ ನಾಮಕರಣ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. "ನಿನ್ನ ಸಾವ್ಕಾರಗ ಎರಡು ಕಣ್ಣದಾವ ಖರೆ. ಆದರೆ ಅವು ಬರೋಬರಿ ಕಾಣಸೂದ ಇಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕ ಅವಗ ಮನಶೇರ ನಾಯಿಹಾಂಗ ಕಾಣಸ್ತಾರ. ನಾ ಸಂಗೀತಾಳ ಹಾಂಗ ಕಾಣಸ್ತಿನಿ. ನಾ ಅಂತೀನಿ ; ನೀ ಮನಶಾ ಅಂತ. ಹಾಂಗಿದ್ದರ ನಿನ್ನ ಹೆಸರು, ಸಿದ್ದು ಸಿದ್ಧರಾಮಾ ಹಿಂಗೇನೋ ಇರಬೇಕು. ಒಪ್ಪತೀಯೇನು?" ಶಾಪಗ್ರಸ್ತನಾದ ರಾಜಕುಮಾರ ಕರಡಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದು ರಾಜಕುಮಾರಿಯೊಂದಿಗೆ ಮದುವೆಯ ನಂತರ ಅವಳ ನಿರಂತರ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದಾಗಿ ಕರಡಿಯ ಮೈ ಕಳೆದು ಮರಳಿ ರಾಜಕುಮಾರನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ ಹೇಳುತ್ತಾ ಅವನ ಹಳೆಯ ಜನ್ಮಕಳೆದು ಹೊಸ ಹುಟ್ಟು ಪಡೆದನೋ ಎಂಬಂತೆ ಅವನ ಅಂಗಿ ಹರಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗೆ ನಾಯೀಮಗನನ್ನು ಶಾರಿ ಸಿದ್ಧರಾಮನನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಮುಂದೆ ಅಲಂಕೃತಳಾದ ಶಾರಿ ಮಠದಲ್ಲಿ ಗೌಡನನ್ನು ನೋಡಲೆಂದು ನಾಯೀಮಗನ ಜೊತೆ ಹೋದಾಗ ಸೋಮಣ್ಣ ಶಾರಿ ಮೈಮೇಲೆ ಏರಿಬರದಂತೆ ತಡೆದು ತಾನು ಶಾರಿಯ ಪ್ರೇಮಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಾಬೀತುಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ.

ದಾಸರಾಟದ ಹೆಣ್ಣು ಶಾರಿ ಬಯಲಾಟದವಳಾದಳೂ, ಮದುವೆ ಅವರ ಕುಲಕ್ಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ತನಗೆ ಬೇಡವಾದದ್ದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ಸ್ವತಂತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವುಳ್ಳವಳಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನಾಯೀಮಗ ಶ್ರೇಣೀಕೃತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಜಾತಿ ಮತ್ತು ಅಂತಸ್ತಿನಿಂದಾಗಿ ಕೆಳಹಂತಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ನಮ್ಮ ವರ್ಣ, ವರ್ಗ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಉಂಟಾದ ತಾರತಮ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಿಗೂ ಇರಬಹುದಾದ ಆಯ್ಕೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. "ತಂತ್ರ, ಕಥೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ರೀತಿ, ಉಪಕಥೆಗಳು, ಹಾಡುಗಳ ರಚನೆ" ಇವೆಲ್ಲ ಜಾನಪದೀಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದು, ಕಥೆ ಹೇಳ ಹೊರಟಿರುವುದು ದಾಸರ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದ ಶಾರಿಯ ಹಾಗೂ ಜೀತದಾಳಾದ ನಾಯೀಮಗನ ವಿಮೋಚನೆಯ ಕತೆಯನ್ನು. ಹಣದಿಂದ ಎಲ್ಲ ಗೆಲ್ಲಬಲ್ಲೆ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದ ಸೋಮಣ್ಣನಿಗೆ ಸವಾಲಾಗಿ ನಿಂತು ಶಾರಿ ಪ್ರತಿ ಉತ್ತರ ಕೊಡುವುದಲ್ಲದೆ, ದಾಸರ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಇದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕೀಳು ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ ಸ್ವಂತದ ದಾರಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಶಾರಿಯ ಹರಾಜಿನ ಕಲ್ಪನೆ ಮೇಳ, ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಹೇಳುವಂತೆ

"ಬೇಕೆಂದರೆ ಕುಣೀತಾಳ, ಬ್ಯಾಡಂದರ ಹಾಸಿಗ್ಯಾಗ
ತಾಳ, ಸೋಳಾ ವರ್ಷ, ಬತ್ತೀಸ ಲಕ್ಷಣ
ಹತ್ತು ವರ್ಷ ಗ್ಯಾರಂಟಿ, ರಿಪೇರಿ ಚಾರ್ಜಿಲ್ಲ.
ಬೇಡ್ರೆಪೋ ಬೇಡ್ರಿ...

ಶಾರಿಯ ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳಾದರೂ ಪ್ರತಿ ದಿನ ನೂರು ರೂಪಾಯಿಗೆ ಎಂಬಂತೆ ಸೋಮಣ್ಣನಿಗೆ ಮಾರಿ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಸೋಮಣ್ಣನ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡೇ, ಅವನ ಖಾಸಾ ಆಳಿನ ಮೂಲಕವೇ ಶಾರಿ ದಂಗೆಯೇಳುತ್ತಾಳೆ. "ಹಣವೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಮಾಜದ ಅವನತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರು ಕೆಲವು ಸ್ಪಷ್ಟ ನಿಲುವುಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ರಂಜಕವಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಆಳದಲ್ಲಿ ಕಟುವಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯ - ಕಟಕಿಗಳನ್ನು ಹುದುಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಮಾತಿನ ತೀವ್ರತೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಸ್ನೇಹ, ಪ್ರೀತಿ, ವಿಧೇಯತೆ - ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ನಂಬಿದ್ದ ಈ ನಾಟಕದ ಸಾವ್ಕಾರ ಸೋಮಣ್ಣ, ಮಾರಲು ತಯಾರಾಗಿದ್ದ ದಾಸ - ಸಾವಂತ್ರಿ ಇವರಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಶಾರಿ, ನಾಗ, ನಾಯೀಮಗ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ."[೨೨]

ಶಾರಿ, ನಾಯೀಮಗ ಹಾಗೂ ಸೋಮಣ್ಣ - ಈ ಮೂವರ ನಡುವೆ ನಡೆವ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ ಗುರ್ತಿಸುವುದು ಬೇರೆಯದೇ ಆಯಾಮದಲ್ಲಿ. "ಶೋಷಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಕೆಲವರಿಗೆ ಪರಮ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೆ ಅನೇಕರಿಗೆ ಪರಮ ವಿಧೇಯತೆಯನ್ನು ಉಪದೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಮೌಲ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿ

ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ಮನು ದುಡಿಯುವ ಜನರಿಗೆ ಸಕಲ ಸವಲತ್ತುಗಳಿಂದ ವಂಚಿಸುವ ವಿಚಾರಧಾರೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದನ್ನು ಮತ್ತು ಯಾಜ್ಞವಲ್ಕ್ಯ ಮಹಿಳೆಯನ್ನು ಮಿಥ್ಯೆಯೆಂದು ಕರೆದದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು."[೨೩] ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ದುಡ್ಡಿನಿಂದ ದರ್ಪದಿಂದ ಗೆಲ್ಲಬಲ್ಲೆನೆಂಬ ಭ್ರಮೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಸೋಮಣ್ಣನನ್ನು ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ತರುವುದು ಶಾರೀ ಹಾಗೂ ನಾಯೀಮಗನ ಪ್ರೇಮಪ್ರಕರಣ ಹಾಗೂ ಆಳು ಮಾರುತಿಯ ಜೊತೆ ಓಡಿಹೋಗುವ ಹೆಂಡತಿ ಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ಪಲಾಯನ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸೆಕ್ಸ್‌ನಂತಹ ವಿಷಯ ಲೇಪನವಿಲ್ಲದೆ ಯಾವ ಗಂಭೀರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಕಂಬಾರರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕವಾಗಲಾರವು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬಿರುಕನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿದ ವರ್ಣ - ವರ್ಗ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿ ಬರೆದ ಯಶಸ್ವೀ ನಾಟಕವಿದಾಗಿದೆ. ಮೈ ಮನಗಳು ಸೀಳಿಹೋದಂತಹ ದ್ವಂದ್ವದ ಚಿತ್ರಣ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಇದ್ದುದ್ದರಲ್ಲೇ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಬಲ್ಲ ಶಾರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದು ತನ್ನ ವಿಮೋಚನೆಯೇ ಹೊರತು ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಲ್ಲ. ಮದುವೆಯಂತಹ ಧಕ್ಕದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕೆನ್ನುವ ದಾಸರ ಕುಲದ ಶಾರಿಗೆ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಅಸ್ತ್ರವಾಗಿದೆ. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿಯವರು ಗುರುತಿಸುವಂತೆ ದಾಸ ಜನಾಂಗದ ನಂಬಿಕೆ, ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಗಳ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುವ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿವೆ.

ಅಡಿ ಟಿಪ್ಪಣಿ :

೧. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೩೬೨
೨. ಡಾ. ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ : ಶಿಷ್ಟ ಪರಿಶಿಷ್ಟ, ಮದಿಪು ಪ್ರಕಾಶನ, ಮಂಗಳ ಗಂಗೋತ್ರಿ, ಮಂಗಳೂರು, ಪು. ೧೯೫-೧೯೬
೩. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಸಾಹಿತ್ಯವಾರ್ಷಿಕ, ೧೯೮೦, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಪು. ೪೩-೪೪
೪. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ : ಕಾಡು ಕುದುರೆ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೩೭
೫. ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ : ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ನವ ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೦೧, ಪು. ೬೫
೬. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ : ಕಾಡು ಕುದುರೆ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೫೪
೭. ಶಿವರಾಮಯ್ಯ : ಕಂಬಾರರ 'ಕಾಡು ಕುದುರೆ', ಸಂಕ್ರಮಣ, ಸಂಚಿಕೆ - ೯೨, ಪು. ೨೪೨
೮. ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ : ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ನವಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೫೮
೯. ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಪೋಕಳೆ : ಜೋಕುಮಾಸ್ವಾಮಿಯ ಚಿದಂಬರ ರಹಸ್ಯ, ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, ದಿನಾಂಕ : ೩-೧೦-೧೯೯೯
೧೦. ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಪೋಕಳೆ : ಜೋಕುಮಾಸ್ವಾಮಿಯ ಚಿದಂಬರ ರಹಸ್ಯ, ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, ದಿನಾಂಕ : ೩-೧೦-೧೯೯೯
೧೧. ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ : ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ನವಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೫೮
೧೨. ಎಚ್.ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರಮೂರ್ತಿ : ಕನ್ನಡ ಭಾರತಿ, (ಸಂ.) ಎಲ್.ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ೧೯೮೪, ಪು. ೩೩೩
೧೩. ಎಚ್.ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರಮೂರ್ತಿ : ಕನ್ನಡ ಭಾರತಿ, ಸಂ. ಎಲ್.ಎಸ್.ಎಸ್., ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ೧೯೮೪, ಪು. ೩೩೩
೧೪. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ : ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ, (ಸಂ.) ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್, ರಂಗನಿರಂತರ, ಪು. ೧೪೩
೧೫. ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ : ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಪು. ೧೧೨-೧೧೩
೧೬. ಕೆ.ಎಂ. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ : ಗ್ರೀಕ್ ಮಿಥಕಗಳು, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಪು. ೪೫೮
೧೭. ಡಾ. ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ : ಶಿಷ್ಟ ಪರಿಶಿಷ್ಟ, ಮದಿಪು ಪ್ರಕಾಶನ, ಮಂಗಳ ಗಂಗೋತ್ರಿ, ಪು. ೨೦೦-೨೦೧
೧೮. ಕಿ.ರಂ. ನಾಗರಾಜ : ಮುನ್ನುಡಿ, ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ
೧೯. ಕಿ.ರಂ. ನಾಗರಾಜ : ಮುನ್ನುಡಿ, ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ
೨೦. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ : ಬೆನ್ನುಡಿ, ಮಹಾಮಾಯಿ
೨೧. ಮೊಗಳ್ಳಿ ಗಣೇಶ್ : ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಚಯ, ವಿಜಯ ಕರ್ನಾಟಕ, ದಿನಾಂಕ : ೧೬-೭-೨೦೦೦
೨೨. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ನಾಟಕ, ಸಾಹಿತ್ಯ ವಾರ್ಷಿಕ - ೧೯೮೦, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ - ೪೩
೨೩. ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ : ಮುನ್ನುಡಿ, ನಾಯೀಕಥೆ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ

* * *

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಬಂಧ

ಹಯವದನ

ಹಯವದನ 'ದೇಹ ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿ' ಎರಡನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕೆನ್ನುವ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳ ಪೂರ್ಣತ್ವದ ಬಯಕೆಯು ನಡೆಸುವ ಹೋರಾಟದ ಕಥೆಯಾಗಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯ ಸಂಘದ ಬಹುಮಾನ ಹಾಗೂ ಕಮಲಾದೇವಿ ಚಟ್ಟೋಪಾಧ್ಯಾಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಹಯವದನ ಟಾಮಸ್ ಮಾನ್‌ನ The transposed Heads ಎಂಬ ನೀಳ್ಗಥೆ ಹಾಗೂ ವೇತಾಳ ಪಂಚವಿಂಶತಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. "ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಕಾರ್ನಾಡರು ಈ ನಾಟಕದ ಕಥೆಯನ್ನು ಬೇತಾಳ ಪಂಚವಿಂಶತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿರುವುದಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದರೂ, 'ಹಯವದನ' ಬೇತಾಳನ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಬರೆದ ನಾಟಕವಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೂ ಇದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಬಂಧವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಕಾರ್ನಾಡರ ನಿಜವಾದ ಮೂಲ ಟಾಮಸ್ ಮಾನ್ ಎಂಬ ಜರ್ಮನ್ ಲೇಖಕನ 'The Transposed Heads' ಎಂಬ ನೀಳ್ಗಥೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಬೇತಾಳನ ಕಥೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವೆಂದರೆ, ಮಾನ್‌ನ ಕಥೆ ಬೇತಾಳನ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ ಎಂಬುದಷ್ಟೇ. ಮೂಲದ ಬೇತಾಳದ ಕಥೆಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಕೇಂದ್ರವಿರುವುದು ತಲೆ ಅದಲು ಬದಲಾದಾಗ ಯಾರು ಯಾರೆಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಒಡಪಿನ ಚಮತ್ಕಾರದಲ್ಲಿ. ಇದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಜನಪದ ಕಥೆಗಳಿಗೆ ಸಹಜವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಬೇತಾಳದ ಕಥೆಗೆ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಆಯಾಮ ಇಲ್ಲ. ಈ ಆಯಾಮ ಇರುವುದು ಮಾನ್‌ನ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ."[೧] ಇದೇ ನೀಳ್ಗಥೆಯನ್ನು 'ಬದಲಿಸಿದ ತಲೆಗಳು' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಪು.ತಿ.ನ.ರವರು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಹಯವದನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು "ವಿಪ್ರಕುಲದ ದೇವದತ್ತ, ಕಮ್ಮಾರ ಕುಲದ ಕಪಿಲ ಹಾಗೂ ದೇವದತ್ತನ ಹೆಂಡತಿ ಪದ್ಮಿನಿ." ದೇವದತ್ತ, ಕಪಿಲ ಧರ್ಮಪುರದ ತರುಣರು, ಇಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಯಾವ ರಹಸ್ಯಗಳೂ ಇಲ್ಲದ ಆತ್ಮೀಯ ಸ್ನೇಹಿತರು. ಕಪಿಲ ದೇವದತ್ತನ ಸ್ನೇಹದಿಂದ ಕಾವ್ಯ, ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡವನು. ವಿವಾಹವಾಗಲಿರುವ ದೇವದತ್ತ ಸಾಕಷ್ಟು ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕನಸು ಕಂಡು ಹದಿನಾರನೆಯವಳಾದ ಪದ್ಮಿನಿಯನ್ನು ಪ್ರೇಮಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದವನು. ಕಪಿಲನ ಮಧ್ಯಸ್ಥಿಕೆಯಿಂದ ದೇವದತ್ತ ಪದ್ಮಿನಿಯರ ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಗೆಳೆತನ ಮುಂದುವರೆದು ಪದ್ಮಿನಿ ಕಪಿಲನನ್ನು ಗಂಡನ ಸ್ನೇಹಿತನೆಂದು ಆಧರಿಸುತ್ತಾ ಅವನ ಜೀವನೋತ್ಸಾಹ ಹಾಗೂ ಬಲವಾದ ಮೈಕಟ್ಟಿಗೆ ಮಾರುಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯ ನಡುವೆ ಬಂದ ಕಪಿಲನ ಬಗ್ಗೆ ದೇವದತ್ತನಿಗೆ ಅಸಮಾಧಾನವಿದ್ದರೂ ತೋರಿಸಲಾರದೆ ಸ್ನೇಹದ ಸೋಗು ನಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಪಿಲನಿಗೆ ಒಳಗೊಳಗೇ ಪದ್ಮಿನಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿದ್ದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಖಚಿತ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡಲಾರ. ಉಜ್ಜನಿಯ ಪ್ರವಾಸದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ರುದ್ರ ಹಾಗೂ ಮಹಾಕಾಳಿಯ ಗುಡಿಯ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಮಿಸಲೆಂದು ಉಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ದೇವದತ್ತನಿಗೆ ತಾನು ಪದ್ಮಿನಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಮುಂಚೆ ರುದ್ರನಿಗೆ, ಕಾಳಿಗೆ ತೋಳು ಕೊಡುವೆನೆಂದು ಮಾಡಿದ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ರುದ್ರನನ್ನು ನೋಡಲೆಂದು ಪದ್ಮಿನಿ ಕಪಿಲ ಹೊರಟಾಗ ಪದ್ಮಿನಿ ತನಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ದಕ್ಕದ ನಿರಾಶೆಯಿಂದಾಗಿ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಪೂರೈಸುವ ನೆವದಿಂದಾಗಿ ತನ್ನ ಬಲಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಸ್ನೇಹಿತನ ಪ್ರಾಣಾರ್ಪಣೆಯನ್ನು ನೋಡಿದ ಕಪಿಲ ತನ್ನ ಮೇಲೆ ಅಪವಾದ ಬರುವುದೆಂದು ಹೆದರಿ ತನ್ನ ಬಲಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. 'ತನಗಾಗಿ ಇಬ್ಬರೂ ಬಡಿದಾಡಿ ಸತ್ತರು' ಎಂಬ ನಿಂದೆಯನ್ನು ಕೇಳಲು ಧೈರ್ಯವಿಲ್ಲದ

ಪದ್ಮಿನಿಯು ತನ್ನ ಪ್ರಾಣತ್ಯಾಗಕ್ಕಾಗಿ ಸಿದ್ಧಳಾದಾಗ ದೇವಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಳಾಗಿ ಅವಳ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಜೀವದಾನ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಸತ್ತ ಇಬ್ಬರ ದೇಹಕ್ಕೆ ಅವರವರ ತಲೆ ಅಂಟಿಸಿ ಕತ್ತಿನ ಮೊನೆಯಿಂದ ಕುತ್ತಿಗೆಯ ಮೇಲೊತ್ತಿದರೆ ಜೀವ ತಳೆಯುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ದೇವಿ ನುಡಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಕಪಿಲನ ಮೈಕಟ್ಟಿಗೆ ಮಾರುಹೋಗಿದ್ದ ಪದ್ಮಿನಿ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಎನ್ನುವಂತೆ ಕಪಿಲನ ದೇಹಕ್ಕೆ ದೇವದತ್ತನ ತಲೆ, ದೇವದತ್ತನ ದೇಹಕ್ಕೆ ಕಪಿಲನ ತಲೆ ಜೋಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ದೇವಿ "ಮಗಳೇ ಸತ್ಯದಿಂದ ನಡೆಯೋದಿಕ್ಕೂ ಒಂದು ಮಿತಿ ಇರಬೇಕು. ಏನು ಹೇಳೂದು ಸರಿ! ತಥಾಸ್ತು" ಎಂದು ಮಾಯವಾಗುತ್ತಾಳೆ.

ತನ್ನ ಪೂರ್ಣತ್ವದ ಬಯಕೆಯಂತೆ ದೇವದತ್ತನ ತಲೆ, ಕಪಿಲನ ಗಟ್ಟಿಮುಟ್ಟಾದ ದೇಹವನ್ನು ಪದ್ಮಿನಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಪದ್ಮಿನಿಗಾಗಿ ದೇವದತ್ತನ ದೇಹ ಪಡೆದ ಕಪಿಲ ಹೋರಾಟ ನಡೆಸಿದರೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಕಾಡಲ್ಲೇ ಉಳಿದು ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಸಭ್ಯ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ದೇವದತ್ತನ ಹೆಂಡತಿಯಾಗಿ ಕಪಿಲನನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದ ಪದ್ಮಿನಿ ದೇವಿಯ ಕೃಪೆಯಿಂದಾಗಿ ಸಮಾಜದ ಮರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ದೇವದತ್ತನೆಂಬುವ ಕಪಿಲನನ್ನು ಪಡೆದು ಮೈ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಅಪೂರ್ಣತ್ವ ನೀಗಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗಾಗಿಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಮೈ ಮನಸ್ಸುಗಳ ದ್ವಂದ್ವಕ್ಕಿಂತ ಮೈ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಭ್ಯತೆಗಳ ದ್ವಂದ್ವ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಧರ್ಮಪುರಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿದ ನಂತರ ಅವರ ಸಂಸಾರ ಇಬ್ಬರ ಆಸೆ, ಕಾಮನೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುವಂತೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಲೇಖಕರು ಅಥವಾ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಂತೆ ದೇಹದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನ ಅಂಗ ಶಿರವಾಗುತ್ತದೆ. ಬುದ್ಧಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಶಿರದ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಂತೆ ದೇಹ ನಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕಮ್ಮಾರ ಕಪಿಲನಂತೆಯೇ ಇದ್ದು ಕಪಿಲನ ದೇಹದ ದೇವದತ್ತ ತನಗೇ ಅರಿವಿಲ್ಲದಂತೆ ಕುಸ್ತಿ ಪಂದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿ ದೇಹ ಬಲ ತೋರಿ ಗೆಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಕಪಿಲನ ಹಾಗೆ ಜೀವನೋತ್ಸಾಹ ತೋರುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಪದ್ಮಿನಿಗೂ ಸಂತೋಷವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಂತೋಷ ಬಹುಕಾಲ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಶಿರದಂತೆ ಶರೀರ ಎನ್ನುವ ಹಾಗೆ ಮತ್ತೆ ಅದೇ ಹಳೆಯ ದೇವದತ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ ನಿರುತ್ಸಾಹದ ದೇವದತ್ತನಾಗಿ ಪದ್ಮಿನಿಯನ್ನು "ಧರ್ಮ ಸಿಂಧುವಿನ ಪ್ರತಿ ಕೇಳುವವನಂತೆ ಯಾವುದೋ ಸೂತ್ರದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಂಡಿತನಿಗೆ ಹೇಳುವವನಂತೆ" ಓಡಾಡುತ್ತಾನೆ. ಪದ್ಮಿನಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಕಪಿಲನ ನೆನಪು ಕಾಡಲಾರಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ದೇವದತ್ತನನ್ನು ಗೊಂಬೆತರಲೆಂದು ಉಜ್ಜಯಿನಿ ಜಾತ್ರೆಗೆ ಕಳುಹಿಸಿ ತಾನು ಕಪಿಲನನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಹೊರಡುತ್ತಾಳೆ. ಮಗುವಿನ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಡಿಗೆ ಬಂದು ಕಪಿಲನನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾಳೆ. ಕಪಿಲ ಈ ಮೈ ಮನಸ್ಸುಗಳ ದ್ವಂದ್ವ ಗೆದ್ದಿದ್ದಾನೆ. ಶಿರದಂತೆ ಶರೀರ ಎಂಬುದು ಅರಿವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪದ್ಮಿನಿಗೆ ಅರಿಯಲಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅವಳಿಗೆ ಶಿಷ್ಟ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಗರತಿಯಾಗಿ ದೇವದತ್ತನ ಶಿರವೂ ಬೇಕು ಕಪಿಲನ ಮೈಯೂ ಬೇಕು. ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಆಟಿಕೆಯಾಗಿ ಈ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರೂ ತಾನೇ ಆ ದ್ವಂದ್ವದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಬರಲು ಅವಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ನಾಲ್ಕಾರು ದಿನಗಳ ನಂತರ ಗೊಂಬೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಅಲ್ಲೇ ಅವಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ದೇವದತ್ತ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ಅವನಲ್ಲಿ ಅಸೂಯೆಯಿಲ್ಲ. ಕಪಿಲನಿಗೂ ಅವನನ್ನು ಕಂಡರೆ ಭಯವಿಲ್ಲ. ಪಾಂಡವರ ಜೊತೆ ಒಬ್ಬಳು ಇದ್ದಹಾಗೆ ತಾವೂ ಇರಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವೇನು ಎಂದು ಇಬ್ಬರೂ ಯೋಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನಿಸಿದಾಗ ಪರಸ್ಪರರನ್ನು ಕೊನೆಗಾಣಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಇಬ್ಬರೊಂದಿಗೆ ದಾಂಪತ್ಯ ನಡೆಸಲು ಇಷ್ಟವಿಲ್ಲದ ಪದ್ಮಿನಿ ಅವರ ಸಾವಿನ ನಂತರ ತಾನೂ ಆ ಇಬ್ಬರೊಂದಿಗೆ ಚಿತೆಗೇರಲು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಮಗನನ್ನು ಭಾಗವತನ ವಶಕ್ಕೆ ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಮರಣದಲ್ಲೂ ಅವಳು ಅಪೂರ್ಣಳೇ. "ತಾಯಿ ದುರ್ಗೇ, ಇಲ್ಲಿ ಕೂಡ ನಿನ್ನ ತುಂಟತನ ತಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. ಉಳಿದ ಗರತಿಯರು 'ಜನ್ಮ, ಜನ್ಮಾಂತರದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಗಂಡ ಸಿಗಲಿ' ಅಂತ ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ನೀನು ನನಗೆ ಆ ಭಾಗ್ಯವನ್ನು ಕೊಡಲಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಕಾಳಿಯನ್ನು ಬೇಡಿ ಚಿತೆಗೇರುತ್ತಾಳೆ.

ಈ ಕತೆಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಹಯವದನ ಎಂದರೆ ಕುದುರೆಯ ಹಾಗಿರುವ ಮುಖದವನ ಕತೆಯನ್ನೂ ಹೆಣೆಯಲಾಗಿದೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ದೇಶದ ರಾಜಪುತ್ರಿ ಸ್ವಯಂವರದಲ್ಲಿ ಯಾವ ರಾಜಪುತ್ರನನ್ನೂ ಒಪ್ಪದೆ ಅರಬ್ಬಿ ದೇಶದ ರಾಜಪುತ್ರನ ಕುದುರೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ವಿವಾಹವಾಗಿ ಹದಿನೈದು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ದಾಂಪತ್ಯ ಜೀವನ ನಡೆಸುತ್ತಾಳೆ. ದಾಂಪತ್ಯದ ಫಲವಾಗಿ ಕುದುರೆಯ ಮುಖವಿರುವ ಮಗನು ಜನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹದಿನೈದು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಬಿಳಿಯ ಕುದುರೆಯಾಗಿದ್ದ ಆಕೆಯ ಗಂಡನ ಶಾಪ ವಿಮೋಚನೆಯಾಗಿ ಗಂಧರ್ವನಾಗಿ ತಮ್ಮೊಡನೆ ಅವಳನ್ನೂ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಲು ಇಚ್ಛಿಸಿ ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವಳು ಅವನು ಮರಳಿ ಕುದುರೆ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಂದರೆ ಮಾತ್ರ ಜೊತೆಗೆ ಬರುತ್ತೇನೆ ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ಇದರಿಂದ ಸಿಟ್ಟಿಗೆದ್ದ ಗಂಧರ್ವ ಅವಳನ್ನು ಕುದುರೆಯಾಗುವಂತೆ ಶಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವಳು ಕುದುರೆಯಾಗಿ ಹೋದ ನಂತರ ಅವಳ ಮಗ ಹಯವದನ ಪೂರ್ಣತ್ವ ಪಡೆಯುವ, ಪೂರ್ಣ ಮನುಷ್ಯನಾಗುವ ಆಸೆಯಿಂದ ಎಲ್ಲ ಕಡೆ ಚಲಿಸಲು ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದ್ದು ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಈ ಬೊಂಬೆಗಳು ಮಗುವಿನ ಆಟಿಕೆಗಳಾಗಿ ಬಂದರೂ ಮನುಷ್ಯರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಬಲ್ಲ, ಮಾತನಾಡಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳವು. ಆದರೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುವಂತೆ ಇವು ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆಯೇ ವಿನಃ ಅವುಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಪದ್ಮಿನಿಯ ಒಳಮನಸ್ಸಿನ ಕನಸ್ಸನ್ನು ಕುರಿತು, ಮೆದುವಾದ ದೇವದತ್ತನ ಮೈಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅವು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಗೊಂಬೆಗಳ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಅವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಮಾತಿನ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ದೇವದತ್ತ ಹಾಗೂ ಪದ್ಮಿನಿಯರು ಓದುಗರಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬುದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಮೇಲಿನ ಒಟ್ಟು ಕಥೆಯಲ್ಲಿ, ಮಾನ್‌ನ ನೀಳ್ಗಥೆಯೇ ಪುನರಾವರ್ತಿತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಬಹಳಷ್ಟು ವಿಮರ್ಶಕರು (ಗಿರಡ್ಡಿಯವರನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ) ಗುರ್ತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಅಪೂರ್ಣಾಂಗರು ಪೂರ್ಣಾಂಗರಾಗುವ, ಸಿದ್ಧಿಯ ಕಡೆಗೆ ಚಲಿಸುವ ಚಲನೆಯಂತೆ ತೋರುವ ಇಲ್ಲಿನ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣಾಂಗರಾಗುವಲ್ಲಿನ ಸಮಸ್ಯೆ, ಅದು ಎತ್ತುವ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಯಯಾತಿಯಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾನ ನಾಟಕವನ್ನು ಆರಂಭಿಸುವವನಂತೆ ಬಂದು ನಾಟಕ ಎತ್ತಬಹುದಾದ ಸಮಸ್ಯೆ, ಅದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ರೀತಿ, ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಯೊಬ್ಬನು ಹಿಡಿಯಬಹುದಾದ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ದಾರಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡಿ ಹಿಂದೆ ಸರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಸೂತ್ರಧಾರನೂ ಹೌದು, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ದಾರಿ ಹಿಡಿಯುವ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗತಿ ತೋರುವ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯೂ ಹೌದು. ಹಯವದನನ ಕಥೆ ಭಾಗವತ ಮುಖ್ಯ ಕಥೆಗೆ ಪೀಠಿಕೆ ಹಾಕುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಹಯವದನನ ಪೂರ್ವೋತ್ತರದ ಕಥೆಯ ಆರಂಭದೊಂದಿಗೆ, 'ಕಪಿಲ, ದೇವದತ್ತ ಪದ್ಮಿನಿಯರ' ಮುಖ್ಯ ಕಥೆ ಆರಂಭವಾಗಿ ಅದು ಸಾಗುತ್ತಾ ಪದ್ಮಿನಿ ಚಿತೆಯೇರುವಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ಣಾಂಗನಾದ ಹಯವದನ ಪದ್ಮಿನಿಯ ಮಗನೊಂದಿಗೆ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕಾಳಿಯ ದಯೆಯಿಂದ ಪೂರ್ಣಾಂಗವಾಗಿ ಕುದುರೆಯಾದ ಹಯವದನನ ಮನುಷ್ಯವಾಣಿ ಹಾಗೇ ಇದೆ. ಅದೂ ಕೂಡ ಪದ್ಮಿನಿಯ ಮಗನ ಸ್ಪರ್ಶದೊಂದಿಗೆ ದೂರವಾಗಿ ಮಾತಿನ ಬದಲು ಹೇಷಾರದ ಮೂಡಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕುದುರೆಯೇ ಆಗುತ್ತಾನೆ.

ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಗಣೇಶ ಪೂಜೆಯೊಂದಿಗೆ ಭಾಗವತ ಮಾತನ್ನು ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಿಘ್ನ ನಿವಾರಕನಾದ ಗಣೇಶನೂ ಇಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ಣಾಂಗನೇ. ಮಗನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ಶಿವನೇ ಈ ಅಪೂರ್ಣಾಂಗಕ್ಕೆ ಕಾರಣನಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಆನೆಯ ಮುಖ, ಮನುಷ್ಯ ದೇಹ, ಮುಖದಲ್ಲಿ ಮುರುಕು ದಂತ, ದೇಹದಲ್ಲಿ ಬಿರುಕು ಬಿಟ್ಟ ಉದರ - ಹೇಗೆ ನೋಡಿದರೂ ಅಪೂರ್ಣತೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿರುವಂತೆ ಕಾಣುವ ವಕ್ರತುಂಡನೇ ವಿಘ್ನಹರ್ತನೂ ಆಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು ಭಾಗವತನ ಊಹೆ. ದೇವರ ಅಪೂರ್ಣತ್ವ ಬಿಡಿಸಲಾಗದಿದ್ದರೂ, ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಕಾಡುವ ಅಪೂರ್ಣತ್ವವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ತಂತ್ರವಲ್ಲದೆ (ಗಣೇಶ ಪೂಜೆ, ಸೂತ್ರಧಾರ, ಭಾಗವತದ ಕಲ್ಪನೆ) ಜಾನಪದ, ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿ ಪಾತ್ರ ರಂಗಕ್ಕೆ ಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವ ಮುನ್ನ ಪರದೆಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುವುದು ಮುಂತಾದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವ ಮಾತುಗಳಿವೆ. "ಇಡಿಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಥವಾ ಬಯಲಾಟದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹೇಗೋ ಬೆಳೆದುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಮುಖವಾಡ, ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸುವ ವಿಧಾನ, ಸೂತ್ರಧಾರ ನಟರ ಪ್ರವೇಶ ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ತೋರಿಕೆಯ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಗೂ ಕೆಲವು ಸಲ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತದೆ. ಮೇಳ ಹಾಡು ಕುಣಿತಗಳ ಉಪಯೋಗದಲ್ಲೂ ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇನ್ನುಳಿದಂತೆ ಹಯವದನಕ್ಕೂ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ವಿಶೇಷ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ."[೨] ಹಯವದನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ತಂತ್ರವನ್ನು ಗಿರಡ್ಡಿಯವರು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಮುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ (Epic Theatre)ಯಲ್ಲಿ ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ ಹಾಗೂ ನಟ ಯಾವಾಗಲೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುವ ನಟನೆಯನ್ನು ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಕರಣ ತಂತ್ರ ಎನ್ನಲಾಗುವುದು. "ದೃಶ್ಯಗಳ ರಚನೆ ಪಾತ್ರಗಳ ನಿಲುವು, ಸೂತ್ರಧಾರನ ಉಪಯೋಗ, ಮುಖವಾಡಗಳು, ಹಾಡುಗಳು, ಕುಣಿತ, ಸ್ವಗತಗಳು, ಓದುಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ ಮಾತುಗಳು, ಹಯವದನನ ಕಥೆಯನ್ನು ಪೀಠಿಕೆ ಹಾಗೂ ಉಪಸಂಹಾರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವ ರೀತಿ ಇವುಗಳೆಲ್ಲ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಧಾರವಿದೆ. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನಿಂದಲೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅವನ Caucasian chalk circle ಮತ್ತು The good women of setzuanಗಳಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಈ ತಂತ್ರೋಪಾಯಗಳನ್ನು

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ 'ಪ್ರತ್ಯೇಕತಾ ಪರಿಣಾಮ'ವನ್ನು (Alientation effect) ಸಾಧಿಸಲು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ."[೩] ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣ ವಿಧಾನವನ್ನು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವೂ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಳೆದು ನಿಲ್ಲುವಂತೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಗಿರಡ್ಡಿಯವರು ಗುರ್ತಿಸುವಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನಿಗೆ ಎಪಿಕ್ ಶೈಲಿ ಕೇವಲ ಒಂದು ತಂತ್ರವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಅವನು ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ತಳೆದ ಧೋರಣೆಯೂ ಆಗಿತ್ತು. "ಹೀಗೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನಲ್ಲಿ ತಂತ್ರವನ್ನೂ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವನ್ನೂ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದ ನಾಟಕಕಾರರು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ತಾತ್ವಿಕ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಒಂದು ತಂತ್ರವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆಯೇ ಹೊರತು, ಅದರ ಹಿಂದಿನ ತಾತ್ವಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಒತ್ತಾಸೆಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರ್ನಾಡರೂ ಅಪವಾದವಲ್ಲ."[೪]

ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುವ ದುರಂತವನ್ನು ಪದ್ಮಿನಿಯ ಪಾತ್ರ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತದೆ. ಪಿತೃಪ್ರಧಾನ ಕುಟುಂಬ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಆಯ್ಕೆಯ ಹಕ್ಕು ಗಂಡಿಗಿರುವಂತೆ ಮುಕ್ತವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ವೈವಾಹಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪಾಲಿಗೆ ಬಂದದ್ದು ಪಂಚಾಮೃತ ಎನ್ನುವಂತೆ ಈಗಾಗಲೇ ನೆಲೆಗೊಂಡಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಬದುಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಬಯಕೆಗಳನ್ನು ಈಡೇರಿಸಲಾರದ ಅಪೂರ್ಣಾಂಗರೇ. ಪದ್ಮಿನಿಯನ್ನು ಕಪಿಲ ವರ್ಣಿಸುವಂತೆ "ಇವಳು ಮಿಂಚಿನ ಗೊಂಚಲು, ನಿನ್ನಂಥವನಿಗೆ ಹೇಳಿದವಳಲ್ಲ. ಇವಳಿಗೆ ಉಕ್ಕಿನ ಗಂಡೇ ಬೇಕು" ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಮುಂದೆ ಅದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಕುಮಾರ ಮನಸ್ಸು ಹಾಗೂ ದೇಹವನ್ನುಳ್ಳ ದೇವದತ್ತ ಸಮಾಜದ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಗಂಡನಾದರೂ ಅವಳ ಮನಸ್ಸು ಬಯಸುವುದು ಜೀವನೋತ್ಸಾಹದಿಂದ ತುಳುಕುವ ಬಲಶಾಲಿಯಾದ ಕಪಿಲನನ್ನೇ. ಯಯಾತಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಹೆಣ್ಣು ಒಂದು ಗಂಡಿನ ನಡುವೆ ಘರ್ಷಣೆಗಳು ಏರ್ಪಟ್ಟರೆ ಹಯವದನದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಗಂಡು ಒಂದು ಹೆಣ್ಣಿನ ನಡುವೆ ಸಂಘರ್ಷ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಹೆಣ್ಣು 'ಅಪ್ರತಿಮ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಸರಿಸಾಟಿಯಾದ ದೇಹಶಕ್ತಿ'ಯನ್ನು ಒಬ್ಬನೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪಡೆಯಲು ಯತ್ನಿಸಿದರೂ ಅದು ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯ ದುರಂತ ಭಾಗ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. "ಅಬಲೆಯಾದ ಹೆಣ್ಣಿನ ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ನೀಗಲು ಬಲಶಾಲಿಯಾದ ಗಂಡಿನ ಅಗತ್ಯವಿದೆ; ನಿಸರ್ಗ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಕುಶಾಗ್ರಮತಿಯಾದ ಆಕೆಗೆ ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗುವ ಹಂಬಲವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ದೈಹಿಕವಾದ ತನ್ನ ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ನೀಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲ ಮಾತ್ರ ತೀವ್ರವಾಗಿದೆ. ಈ ಹಂಬಲದ ಒಂದು ಅತಿರೇಕ ಕುದುರೆಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಸಾರ ನಡೆಸಿದ ರಾಜಕುಮಾರಿಯದಾದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಅತಿರೇಕ ಇಬ್ಬರು ಗಂಡಂದಿರೊಡನೆ ಚಿತೆಯೇರುವ ಪದ್ಮಿನಿಯದಾಗುತ್ತದೆ. ಎರಡೂ ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ, ಅವರಿಂದ ತಿರಸ್ಕೃತರಾಗುವ ಗಂಡಸರನ್ನು ದೇವದತ್ತ ಮತ್ತು ಗಂಧರ್ವರನ್ನು ನಾಟಕ ಗೇಲಿ ಮಾಡುವಂತಿದೆ."[೫]

ಎರಡು ಗಂಡು ಹಾಗೂ ಒಂದು ಹೆಣ್ಣಿನ ಸುತ್ತ ನಡೆಯುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣತ್ವದ ಬಯಕೆ ಕಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಪದ್ಮಿನಿಯಲ್ಲಿ, ಅದು ಪೂರ್ಣಾಂಗನಾದ ಗಂಡನನ್ನು ಪಡೆಯುವಲ್ಲಿ. ಈ ಅಪೂರ್ಣತ್ವ ಕಪಿಲ ಹಾಗೂ ದೇವದತ್ತನನ್ನು ಕಾಡುವ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಸಮಾಜದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಗಂಡನ್ನು, ತನ್ನ ಗಂಡನ ಮೂಲಕ ಪಡೆಯುವ ಯತ್ನ ಪದ್ಮಿನಿಯದು. ಕಾಲಿಯ ದೇಗುಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ದೇವದತ್ತನ ಶಿರಕ್ಕೆ ಕಪಿಲನ ಶರೀರ ಜೋಡಿಸಿದ ಪದ್ಮಿನಿಗೆ ತಾನು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಗಂಡನನ್ನು ಪಡೆದೆ ಎನ್ನುವ ಸಂತಸವಾದರೂ ಅದು ಬಹುಕಾಲ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಶಿರದಂತೆ ಶರೀರ ಎಂಬ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಸಹಜ ಶಕ್ತಿಯ ಮುಂದೆ ಸೋತು ಧೈರ್ಯವಾಗಿಯೇ ಕಪಿಲನನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. "ದೇವದತ್ತನ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯಾಗಲಿ, ಕಪಿಲನ ದೇಹದಾರ್ಢ್ಯವಾಗಲಿ ಪದ್ಮಿನಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಏನು ತರಂಗಗಳನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸುತ್ತವೆಯೋ ಅಷ್ಟುಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಪರಿಪೂರ್ಣತ್ವವನ್ನು ಆಶಯವಾಗಿ ಹೊಂದಿರುವುದು ಪದ್ಮಿನಿ ಮಾತ್ರ ಎಂದು ನನಗನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಹೆಣ್ತನದ ಅಪೂರ್ಣಕ್ಕೆ ಗಂಡಿನ ಸಂಗದಿಂದ ಪೂರ್ಣತ್ವವನ್ನು ಬಯಸುವ ಯಾವ ಹೆಣ್ಣಿಗೂ ಸಲ್ಲುವ ಪ್ರಕೃತಿ ಸಹಜ ಆಸೆಗಿಂತ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ಈ ಪೂರ್ಣತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಗಂಡಿನ ಸಂಗವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಹಾತೊರೆಯುತ್ತಾಳೆ."[೬] ನಾಟಕದ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಕಪಿಲನ ಪಾತ್ರ ಪೋಷಣೆಗೆ ಕೊಟ್ಟಷ್ಟು ಗಮನವನ್ನು ದೇವದತ್ತನ ಪಾತ್ರ ಪೋಷಣೆ ಕೊಟ್ಟ ಹಾಗೆ ಅನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕಮ್ಮಾರ ಕುಲದ ಕಪಿಲ ಕುಸ್ತಿಯಲ್ಲಿ, ಬೆಟ್ಟ ಹತ್ತುವಲ್ಲಿ ಮರ ಕಡಿಯುವಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬಲಾಢ್ಯನಲ್ಲ. ದೇವದತ್ತನ ಸಹವಾಸದಿಂದ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ವಿದ್ಯೆ, ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪಡೆದು ಜೀವನೋತ್ಸಾಹದಿಂದ ನಳನಳಿಸುವವನು. ವಿಪ್ರಕುಲದ ದೇವದತ್ತ ಒಬ್ಬ ದೊಡ್ಡ ಪಂಡಿತ, ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸಬಲ್ಲವನು, ಸುಕೋಮಲ ಶರೀರ ಹಾಗೂ ಮನಸ್ಸುಳ್ಳವನು ಎಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ನಾಟಕಕಾರರು ದೇವದತ್ತನನ್ನು ವಿದ್ಯಾವಂತ, ಪಂಡಿತ ಎಂದೆಲ್ಲಾ ವರ್ಣಿಸಿದರೂ ಅವನ ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣ ಪ್ರತಿಭೆ ತೋರುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿಲ್ಲ.

ಕಪಿಲನ ದೇಹದ ಜೊತೆ ದೇವದತ್ತನ ತಲೆ ಪಡೆದ ಪದ್ಮಿನಿ ಸಂಭ್ರಮದಿಂದ ಆನಂದ ಪಡುತ್ತಾಳೆ "ಅಪ್ರತಿಮ ಮೈ... ಅಪ್ರತಿಮ ಮೆದುಳು... ಅಪ್ರತಿಮ ದೇವದತ್ತ." ಆದರೆ ಈ ಮೆದುಳು, ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯ ಮಾತುಗಳು ಎಲ್ಲೂ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡದೆ ಬರಿಯ ಹೇಳಿಕೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಕಪಿಲ ಮೈ ತಳೆಯುವಂತೆ ದೇವದತ್ತ ಮೈ ತಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. "ಹೇಳಿಕೆಗೂ ನಿಜಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ನಾಟಕದ ಐರನಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದಲ್ಲ; ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಕ್ರಿಯೆ ಮಾಡಲಾರದ ನಾಟಕದ ದೌರ್ಬಲ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ನಮಗೆ ಕಾಣುವ ದೇವದತ್ತ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕವಿ; ಅದರಲ್ಲೂ ಸವಕಲು ಮಾತಿನ ಕವಿ ಸಮಯದ ಕವಿ. ತನ್ನಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚು ಅನುರಕ್ತನಾದ ದೇವದತ್ತನಿಗೆ ನಿಜವಾದ ಪ್ರೀತಿಯೇನೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಪದ್ಮಿನಿಯ ಜೀವಂತ ಹೆಣ್ಣುತನ ಎದುರಾದಾಗ. ಆಗಲೂ ಅವನ ಕಾವ್ಯಶಕ್ತಿ ಅರಳುವುದಿಲ್ಲ. ವಿರಹ ವೇದನೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡ ದೇವದತ್ತ ಮತ್ತೆ ನಮಗೆ ಕಾಣುವುದು ಅಸೂಯೆಯಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ದೇವದತ್ತನಿಗಿಂತ ಕಪಿಲನಲ್ಲೇ ಸುಪ್ತವಾದ ಹೆಚ್ಚು ಕಾವ್ಯಶಕ್ತಿ ಇರುವುದು. ಕಪಿಲನ ದೈಹಿಕ ವೀರ್ಯವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಘಟನೆಯಲ್ಲೇ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನ ಚುರುಕು ನಮಗೆ ತಟ್ಟುತ್ತದೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ."[೭] ಪದ್ಮಿನಿ ಕಪಿಲನನ್ನು ಕುರಿತು ಮುತ್ತೈದೆ ಹೂವಿನ ವಿವರಣೆ ಕೇಳಿದಾಗ ಆ ಹೂವನ್ನೇ ಕಿತ್ತು ತಂದು ಉತ್ಸುಕತೆಯಿಂದ ವರ್ಣಿಸಲಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ದೇವದತ್ತ ಪರಕೀಯನಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಕಪಿಲನ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ ಕವಿತ್ವವೂ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. "ಇಲ್ಲಿ ನೋಡು, ಅರಿಷಣ ಪಕಳೆ ಇಲ್ಲಿ. ಒಳಗೆ ಪಕಳೆಗಳ ತಳಕ್ಕೆ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಕೆಂಪು ವರ್ತುಳ... ಕುಂಕುಮದ ಹಾಗೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪುಂಕೇಸರ ಎರಡಾದಲ್ಲಿ ಬೈತಲೆಯ ಸಿಂಧೂರ. ಇಲ್ಲಿ ದಂಡಿನ ಹತ್ತಿರ ಕರಿಯ ಮಣಿಗಳ ಹಾಗೆ..." ದೇವದತ್ತನದು ನಿರುತ್ಸಾಹದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ.

ಪದ್ಮಿನಿ ದೇವದತ್ತನ ಶಿರ ಮತ್ತು ಕಪಿಲನ ದೇಹದೊಂದಿಗೆ ಬದುಕುವ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದು ದೇವದತ್ತ ತನ್ನ ಹಾಗೆ ಮೇಲುವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನು ಎಂಬುದು ಕಾರಣವಾಗಿತ್ತು. ಜೊತೆಗೆ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಗೋಚರವಾಗುವುದು ದೇವದತ್ತರ ಶಿರವೇ ಹೊರತು ಕಪಿಲನ ದೇಹವಲ್ಲ. ದೇವದತ್ತನೊಂದಿಗೆ ಹಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅವಳು ಆಡುವ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಅವನ ಶೂದ್ರತ್ವದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿಯೇ ಬರುತ್ತದೆ. "ನಿಮಗೆ ಯಾಕೆ ಈ ಸಿಟ್ಟು? ಆ ಕಪಿಲ ಒಬ್ಬ ಹುಂಬ. ಅದಕ್ಕೆ ಅವನ ಚೇಷ್ಟೆ ಮಾಡೋದರಲ್ಲಿ ಹೊತ್ತು ಬೇಗ ಹೋಗತದೆ ಅಷ್ಟೇ, ಕಾಡು - ಕುರುಬ ಇದ್ದ ಹಾಗೆ ಇದಾನೆ..." (ಹಯವದನ - ಪು. ೩೩) ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಕಾಳಿಯ ದೇಗುಲದಲ್ಲಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಪದ್ಮಿನಿ ಪ್ರಲಾಪಿಸುವುದು ಹೀಗೆ - "ಅಯ್ಯೋ ದೇವದತ್ತ ನನ್ನನ್ನು ಹೀಗೆ ಅನಾಥೆಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗೋ ಹಾಗೆ ನಾನೇನು ಮಾಡಿದೆ? ನನ್ನ ಮೇಲೆ ನಿನಗೆ ಇಷ್ಟೇ ಪ್ರೀತಿ ಇತ್ತೇನು? ಮತ್ತು ಕಪಿಲ ನೀನು? ನಾಯಿಗಣ್ಣಿಂದ ನೋಡುವ ನೀನೂ ನನ್ನ ವಿಚಾರ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ? ಇಂಥಾ ರಾತ್ರಿ ಈ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬಳನ್ನೇ ಬಿಟ್ಟು ಹೋದೆ." (ಹಯವದನ, ಪು. ೪೭) ದೇವದತ್ತನ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಬಾಳುವುದು ಊರಿನಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ, ಶೂದ್ರನಾದ ಕಪಿಲನ ಜೊತೆ ಬಾಳಲು ಅವಳು ಕೊನೆಗೂ ಕಾಡಿಗೆ ಹೋಗಬೇಕಾಯಿತು ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಿದ ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು ಈ ಮುಂದಿನಂತೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ - "ಮೇಲಿನ ನನ್ನ ಮಾತುಗಳು ನಾಟಕದ ಆಶಯಕ್ಕೆ ಮೀರದವು ಎಂಬ ಭಯ ನನಗಿದೆ. ಆದರೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ - ಶೂದ್ರ ದ್ವಂದ್ವವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮನಸ್ಸು - ಮೈಗಳ ದ್ವಂದ್ವ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಸಿಗುವ ಭ್ರಮೆಯಾಗಿ ಬಿಡುವಂತಹ ದೌರ್ಬಲ್ಯ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಲು ನಾನು ಈ ವಾದವನ್ನು ಇಷ್ಟು ಮುಂದುವರೆಸಿದ್ದೇನೆ - ಅಷ್ಟೇ. ಯಾಕೆಂದರೆ ನಾವು ತಿಳಿಯದಂತೆ ಈ ಜಾತಿಯ ದ್ವಂದ್ವ ನಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ಒಳಗೆ ನುಸುಳಿ ಬಿಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ."[೮] ಈ ಮಾತುಗಳು ವಿಪ್ರ ಮತ್ತು ಶೂದ್ರವರ್ಗದ ನಡುವೆ ಇರಬಹುದಾದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಘರ್ಷಣೆಗಳಿಂದ ಆಚೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರೂ ಅದು ಕೊನೆಗೆ ಬೆರಳು ತೋರುವುದು ಬುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ದೇಹದ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಕಡೆಗೆಯೇ. ಅಪೂರ್ಣತ್ವದ ಕಲ್ಪನೆ ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯ ಆಚಾರ, ವಿಚಾರಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಮೈ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅದುಮಿಟ್ಟ ಕಾರಣದಿಂದ ಉದಯಿಸಿದಂತ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿದೆ. ದೇಹದಲ್ಲಿ ಶಿರ ಪ್ರಧಾನವೋ ದೇಹ ಪ್ರಧಾನವೋ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕಾಡಿದರೂ ಶಿರದಂತೆ ದೇಹ ಎಂಬ ಸರಳ ಕಾಣ್ಕೆಯನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಶಿರ ಅಥವಾ ಮನಸ್ಸು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ದೇಹ ಕೇಳುವವರೆಗೆ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಸ್ಥನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ದೇಹವನ್ನು ಅದರ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿಂದ ಧರ್ಮ ಮುಂತಾದ ಬಿಗಿ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿ ಬಂಧಿಸಿದಾಗ ಮಾನಸಿಕ ವೈಕಲ್ಯಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈ ಅವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಹೊರಬರಲು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಬಿಗಿ ಹಿಡಿತದಿಂದ ಹೊರಬರಬೇಕು, ಇಲ್ಲವೆ ಅದೇ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ಬಂಡೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಪಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಸಮಸ್ಯೆಯಿರುವುದು ಪದ್ಮಿನಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲೇ ಹೊರತು ದೇವದತ್ತ, ಕಪಿಲರಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಅವಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸಮಸ್ಯೆ ಇರುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೇ ತನಗೆ ಬೇಕಾದದ್ದನ್ನು ಪಡೆಯುವಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ದೇಹ ಬುದ್ಧಿ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಗಟ್ಟಿಗನಾದ

ಕಪಿಲನ ಬಗ್ಗೆ ಆಕರ್ಷಿತಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಈ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮೈ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ನಡುವೆ ಯಾವ ದ್ವಂದ್ವವೂ ಇಲ್ಲ. "ಜಾತಿ, ವರ್ಗ, ಲಿಂಗಭೇದಗಳೆಂಬ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿ ಬದುಕುವ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ತಾನು ಬದುಕಲು ಇಷ್ಟಪಡುವ ರೀತಿಗೂ, ಬದುಕು ಇರುವ ರೀತಿಗೂ ಯಾವಾಗಲೂ ವೈರುಧ್ಯಗಳಿದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ವೈರುಧ್ಯದ ಅರಿವಿದ್ದೂ ಅದನ್ನು ಮೀರುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಂತೂ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ."[೯]

ಹಯವದನ ಪುರಾಣದ ಎಳೆಗಳ ಮೇಲೆ ನೇಯ್ದು ಜಾನಪದದ ಹಲವು ರೀತಿಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡ ನಾಟಕ. ಹೀಗಾಗಿ ಜಾನಪದವೂ ಅಲ್ಲದ ಪುರಾಣವೂ ಅಲ್ಲದ ಎರಡೂ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗರ್ಭೀಕರಿಸಿದ ನಾಟಕ. ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆ, ಜಾನಪದ ರಂಗತಂತ್ರಗಳು, ಆಧುನಿಕ ವೈಚಾರಿಕತೆ - ಈ ಮೂರರ ಸಂಯೋಗವೇ ಹಯವದನ ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸಿಗೂ, ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೂ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಬೇತಾಳನ ಕಥೆಯೊಂದು ಜರ್ಮನ್ ಲೇಖಕ ಥಾಮಸ್ ಮನ್ನನಿಂದ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಂಡ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಕಥಾನಕವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದೆ. ಪದ್ಮಿನಿ, ದೇವದತ್ತ, ಕಪಿಲರ ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಒಳ ನಾಟಕವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು, ಇದಕ್ಕೆ ಆವರಣ ಕಲ್ಪಿಸುವ ಚೌಕಟ್ಟಿನಂತೆ ಹಯವದನದ ಕಥಾನಕವನ್ನು ನಾಟ್ಯೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ತಲೆ ಬದಲಾದಾಗ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ 'ಐಡೆಂಟಿಟಿ' ಏನಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಒಗಟೆ ಬೇತಾಳನ ಕಥೆಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದೆ.

ನಾಗಮಂಡಲ

ಒಂದು ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಬರುತ್ತದೆ - ಒಂದು ಹಾಡು ಹಾಗೂ ಕಥೆ ತಮ್ಮನ್ನು ಹಾಡದ, ಹೊರಹಾಕದ ಹೆಂಗಸೊಬ್ಬಳ ಬಾಯಿಂದ ಅವಳು ಮಲಗಿದ್ದಾಗ ಹೊರಬಿದ್ದು ಗಂಡಸಿನ ಚಪ್ಪಲಿ ಹಾಗೂ ಕೋಟಿನ ರೂಪ ತಾಳಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನೋಡಿದ ಅವಳ ಗಂಡನಿಗೆ ಆಕೆಯ ಮೇಲೆ ಅನುಮಾನ ಹುಟ್ಟಿ ಉಗ್ರರೂಪ ತಾಳುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಕಥೆಗಳು ತಮ್ಮನ್ನು ಒಳಗೇ ಅದು ಮಿಟ್ಟವನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಸಂಚು ಹೂಡುತ್ತವೆ. ಈ ಕಥೆಗಳು ರಾಮಾನುಜನ್‌ರ 'Folktales from India'ದಲ್ಲಿ ಇರುವಂತವು.

ಈ ಮೇಲಿನ ಭಾಗವು ಕಥೆಗಳನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸುವುದು, ಗೊತ್ತಿದ್ದು ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳದ್ದರಿಂದ ಆಗುವ ಅಪಾಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಕಥೆ ಎನ್ನುವುದು ರಂಜಕವೂ ಹೌದು, ಒಂದು ಯುಗದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಯುಗದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟು ಅದರ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇರುವುದು ಸಮಾನ ಪ್ರತಿಭೆಯುಳ್ಳ ಇಬ್ಬರು ನಾಟಕಕಾರರು ಇಂತಹ ಜಾನಪದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಭಾಷಿಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದರ ಕಡೆಗೆ. ಮೇಲಿನ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾಂತ ಜಾನಪದ ವಿದ್ವಾಂಸ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಗಳಿಸಿರುವ ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್, ಕೇಳಿದ್ದು ಹೆಸರಾಂತ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಶ್ರೀ ಗಿರೀಶ್‌ಕಾರ್ನಾಡ್ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರು. ಕವಿತೆಯನ್ನು ಬರೆಯಲೆಂದು ಹೊರಟ ಕಂಬಾರರು ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ನಾಗಮಂಡಲ ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದರು.

ನಾಗಮಂಡಲ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯ ಕೃತಜ್ಞತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರು "ನಾನು ನಾಗಮಂಡಲ ಬರೆದದ್ದು ಫುಲ್‌ಬ್ರೈಟ್ ಫೆಲೋಶಿಪ್ ಪಡೆದು ಶಿಕಾಗೋ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಅತಿಥಿ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕನಾಗಿದ್ದಾಗ ಫೆಲೋಶಿಪ್ ಕೊಟ್ಟ ಕೌನ್ಸಿಲ್ ಫಾರ್ ಇಂಟರ್ ನ್ಯಾಷನಲ್ ಎಕ್ಸ್‌ಚೇಂಜ್ ಆಫ್ ಸ್ಕಾಲರ್ಸ್ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಪರವಾಗಿ ನನ್ನನ್ನು ಕರೆಸಿಕೊಂಡ ಡೀನ್ ಸ್ಟೂ ಅರ್ಟ್‌ಟೇವ್ ಇವರ ಅಭಾರವನ್ನು ಮನ್ನಿಸಲೇಬೇಕು" ಎಂದು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕಾರ್ನಾಡರೇ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು Play with a cobra ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಅನುವಾದ ಸಹ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ನಾಟಕದ ಆರಂಭವೇ ನಾಟಕಕಾರನು ಶಿಕ್ಷೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿರುವಂತಹ ಕಷ್ಟವನ್ನು ಹೇಳುವಂತದ್ದಾಗಿದೆ. ಅವನು ತನ್ನ ಜೀವಿತದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದು, ಅವು ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ಜನರ ನಿದ್ದೆಯನ್ನು ಕೆಡಿಸುವಂತಹ ಕಠೋರ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಈ ತಪ್ಪಿನಿಂದಾಗಿ ಸಾವಿನ ಶಿಕ್ಷೆ ಒದಗಿದೆ. ಈ ಸಾವಿನಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದರೆ ತಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ದಿನ ರಾತ್ರಿಯಾದರೂ ಅವನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಜಾಗರಣೆ ಮಾಡಲೇಬೇಕು. ಇಲ್ಲವಾದಲ್ಲಿ ತಿಂಗಳ ಕೊನೆಯ ರಾತ್ರಿ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಅವನಿಗೆ ಹೇಳಿದವನು ಒಬ್ಬ ಸಂನ್ಯಾಸಿ. "ನೀನು ನಾಟಕ ಬರೆದಿದ್ದೀ; ಆಡಿಸಿದ್ದೀ ನಿನ್ನ ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದಾಗಿ ನಿನ್ನನ್ನು ನಂಬಿ ಬಂದ ಮಹಾಜನತೆ ಒರಟು ಒರಟಾದ ಕುರ್ಚಿ - ಬೆಂಚುಗಳ ಮೇಲೆ, ಇತ್ತ ಸರಿಯಾಗಿ ನಿದ್ದೆ ಮಾಡೋ ಹಾಗೂ

ಇಲ್ಲ, ಅತ್ತ ಪೂರ್ಣ ಎಚ್ಚರ ಇರೋ ಹಾಗೂ ಇಲ್ಲ ಅನ್ನುವಂಥ ದುರ್ಧರ ನರಕವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದೆ. ಹಾಗೆ ಪದಗೆಟ್ಟ ನಿದ್ದೆ ಶಾಪವಾಗಿ ಈಗ ನಿನ್ನ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿದೆ. ಸಾವಾಗಿ ನಿನ್ನನ್ನು ಸಂಧಿಸತಾ ಇದೆ ಎಂದ."[೧೦] ನಾಟಕಕಾರ ಇದೊಮ್ಮೆ ಬದುಕಿದರೆ ಸಾಕು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಕತೆ, ಕಥಾನಕ, ಪ್ಲಾಟ್, ಥೀಮ್, ಇತಿ ವೃತ್ತ ಯಾವುದನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ತೀರ್ಮಾನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಮನೆಯವರ ಎದುರು ಸಾಯಲಿಷ್ಟವಿಲ್ಲದೆ ಹಾಳು ಗುಡಿಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಅಲ್ಲಿ ಕೂತಿದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ ಹಲವು ಜ್ಯೋತಿಗಳು ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಆ ಗುಡಿಗೆ ಬಂದು ತಮ್ಮ ಕತೆ ಹೇಳಲು ಆರಂಭಿಸುತ್ತವೆ. ಕೊನೆಗೆ ಬರುವ ಜ್ಯೋತಿಯು ಹೇಳಿದ ಕತೆಯೇ ಈ ಕೃತಿಯ ಮುಖ್ಯ ಕತೆಯಾಗಿದೆ.

ಮರೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿದ್ದ ಲೇಖಕನಲ್ಲಿದ್ದ ಕತೆಗಾರ ಜಾಗೃತನಾಗಿ ಎದ್ದು ಬಂದು ಆ ಹೊಸ ಜ್ಯೋತಿಯು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಕತೆಯ ರಟ್ಟೆ ಹಿಡಿದು ಹೇಳುವಂತೆ ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕತೆ ಬರಿ ಕೇಳುವುದರಿಂದ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲ, ಅದನ್ನು ಇತರರಿಗೆ ಹೇಳಬೇಕೆಂಬ ಕರಾರಿನೊಂದಿಗೆ ಕತೆ ಹೇಳಲು ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಜಾಗರಣೆ ಮಾಡಿ ಪ್ರಾಣ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದಿದ್ದ, ಬದುಕಿದರೆ ಮತ್ತೆ ಕತೆ, ನಾಟಕಗಳ ಸುದ್ದಿಗೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡಿದ್ದ ಲೇಖಕ ಅದನ್ನು ಮುರಿದು ತನಗೆ ನಿದ್ದೆಬಾರದ ಹಾಗೆ ಕತೆ ಹೇಳಬೇಕು ಎಂಬ ಕರಾರಿನೊಂದಿಗೆ ಕತೆ ಕೇಳಲು ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಕತೆಯಾದರೂ ರಾಮಾನುಜನ್ ಹೇಳಿದ ಕತೆಯಂತೆಯೇ ಮುದುಕಿಯು ಗೊರಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಬಾಯಿಂದ ಹೊರಬಂದುದಾಗಿತ್ತು. ಕತೆ ಯುವತಿಯಾಗಿ ಹಾಡು ಅವಳ ಬಣ್ಣದ ಸೀರೆಯಾಗಿತ್ತು.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ರಾಣಿ - ಅಪ್ಪಣ್ಣ - ನಾಗಪ್ಪ, ಕುರುಡವ್ವ - ಕಪ್ಪಣ್ಣ ಹಾಗೂ ಊರಿನ ಸಮಸ್ತರು. ರಾಣಿ ತನ್ನ ತಂದೆ ತಾಯಿಯ ಒಬ್ಬಳೇ ಮಗಳು, ಅಪಾರ ಚೆಲುವೆ. ಆಸ್ತಿಪಾಸ್ತಿ ಇರುವ, ತಂದೆ ತಾಯಿ ಇಲ್ಲದ ಅಪ್ಪಣ್ಣನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟು ಅವಳ ಮದುವೆ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮದುವೆಯಾದ ಕೆಲಕಾಲಕ್ಕೆ ದೊಡ್ಡವಳಾದ ಅವಳನ್ನು ಅಪ್ಪಣ್ಣ ತನ್ನ ಮನೆಗೆ ಕರೆತರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಗಂಡನಾಗಿ ಸಹಜವಾಗಿ ವರ್ತಿಸದೆ ಅವಳನ್ನು ಕೂಡಿ ಹಾಕಿ, ಮರುದಿನ ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಊಟಕ್ಕೆ ಬರುವುದಾಗಿಯೂ ಅಡುಗೆ ಸಿದ್ಧಮಾಡಿರಬೇಕೆಂದು ಸೂಚಿಸಿ ತಾನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ವೇಶ್ಯೆಯ ಮನೆಗೆ ಹೊರಟುಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಹೀಗೆ ಕೆಲವು ದಿನಗಳವರೆಗೆ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧ ತೋರದ ಅವನ ಬಗ್ಗೆ ರಾಣಿ ವ್ಯಾಕುಲಗೊಂಡು ತನ್ನ ತವರನ್ನು ನೆನೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ.

ಕುರುಡವ್ವ ಅಪ್ಪಣ್ಣನ ತಾಯಿಯ ಸ್ನೇಹಿತೆ. ಅಪ್ಪಣ್ಣನ ತಾಯಿ ಎಳೆ ಬಾಣಂತಿಯಾಗಿದ್ದಾಗ ನೋಡಿಕೊಂಡವಳು, ತಾಯಿ ಕಳಕೊಂಡು ತಬ್ಬಲಿಯಾಗಿದ್ದ ಅಪ್ಪಣ್ಣನ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರೀತಿ ಇರಿಸಿಕೊಂಡವಳು. ಅಪ್ಪಣ್ಣನನ್ನು ಸೂಳೆಯ ಮನೆಯ ಕಟ್ಟೆಯ ಮೇಲೆ ನೋಡಿದೆ ಎಂದು ಅವಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಹೇಳಿದಾಗ ಮನಸ್ಸು ತಡೆಯದೆ ರಾಣಿಯನ್ನು ನೋಡಲೆಂದು ಮಗನ ಬೆನ್ನೇರಿ ಮನೆಗೆ ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಮನೆಯೊಳಗೆ ಬಂದಿಯಾಗಿದ್ದ ರಾಣಿಯ ಚೆಲುವನ್ನು ತನ್ನ ಕೈಗಳಿಂದಲೇ ಗ್ರಹಿಸಿದ ಆಕೆ ಅವಳ ದಾಂಪತ್ಯ ಸರಿಹೋಗಲೆಂದು, ಗಂಡನ ಪ್ರೀತಿ ಪಡೆಯಲೆಂದು ತನ್ನ ಬಳಿ ಇದ್ದ ಬೇರನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಲು ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಅದನ್ನು ನುಣ್ಣಗೆ ತೇಯ್ದು ಸಾರಿನಲ್ಲಿ ಬೆರೆಸಿ ಗಂಡನಿಗೆ ಉಣಬಡಿಸಬೇಕೆಂಬ ಕುರುಡವ್ವನ ಮಾತಿನಂತೆ ಮಾಡಲು ಹೋದಾಗ ರಕ್ತವರ್ಣವಾಗಿ ಕುದಿಯಲಾರಂಭಿಸಿ, ಅದರ ಗಾಢವಾದ ಹೊಗೆ ಮನೆಯಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ವ್ಯಾಪಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಗಂಡನಿಗೆ ಉಣಬಡಿಸಲು ಹೆದರಿ, ಆ ಪಾತ್ರೆಯನ್ನು ತಂದು ಅದರಲ್ಲಿದ್ದ ಸಾರನ್ನು ಮನೆಯ ಹೊರಗಡೆ ಇರುವ ಹುತ್ತದಲ್ಲಿ ಸುರಿದು ಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಆ ಕ್ಷಣದಿಂದಲೇ ಅದರಲ್ಲಿದ್ದ ನಾಗರಹಾವು ಅವಳ ಕಡೆಗೆ ಆಕರ್ಷಿತವಾಗಿ ಮನೆಗೆ ಅವಳನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕುರುಡವ್ವನ ಬೇರಿನ ಮಹಿಮೆ ಅವಳು ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆಯೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಗಂಡ ಅಪ್ಪಣ್ಣನಲ್ಲಲ್ಲ. ಹುತ್ತದಲ್ಲಿರುವ ನಾಗಪ್ಪನಲ್ಲಿ. ನಾಗಪ್ಪ ಅವಳ ಬಲವಾದ ಆಕರ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡು ಬೀಗ ಹಾಕಿದ ಆ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ದಿನ ನಿತ್ಯ ರಾತ್ರಿ ಅಪ್ಪಣ್ಣನ ಹಾಗೆಯೇ ರೂಪ ಬದಲಿಸಿ ಅವಳನ್ನು ಕೂಡ ಹತ್ತುತ್ತಾನೆ. ಹಲವು ಗೊಂದಲಗಳು ಕಾಡಿದರೂ ಅವೆಲ್ಲವನ್ನು ಮರೆತು ಹಗಲಿನ ಅಪರಿಚಿತ ಅಪ್ಪಣ್ಣ, ಇರುಳಿನ ಪ್ರೀತಿ ಪಾತ್ರ ಅಪ್ಪಣ್ಣನೊಂದಿಗೆ ಅವಳ ದಾಂಪತ್ಯ ಫಲಿಸಿ ಗರ್ಭವತಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ.

ಹಗಲಿನ ಕಹಿಸತ್ಯ, ಇರುಳಿನ ಸುಂದರ ಲೋಕದ ದ್ವಂದ್ವಗಳ ನಡುವೆಯೇ ರಾಣಿಯ ಸಂಸಾರ ಸಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಮನೆಯ ಕಾವಲಿಗೆಂದು 'ತಂದಿಟ್ಟ ನಾಯಿ, ಮುಂಗುಸಿ ಸತ್ತಾಗ', ರಾತ್ರಿಯ ಗಂಡನಾದ ನಾಗಪ್ಪ ಬಚ್ಚಲಿನಲ್ಲಿ ಮಾಯವಾಗುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಯಾವುದನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಲಾಗದ ಅಸಹಾಯಕತೆ ರಾಣಿಯದಾಗುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬನೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಡೆದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮಾನವರೂಪಿಯಾಗಿ

ಅಪ್ಪಣ್ಣ, ಪಶುರೂಪಿಯಾಗಿ ನಾಗಪ್ಪ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಮಾನವದೇಹಿಯಾದರೂ ಯಾವ ತಾಕಲಾಟಗಳಿಲ್ಲದೆ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಬೀಗ ಹಾಕಿ ಕೂಡಿಡಬಲ್ಲ ಪಶು ಸ್ವಭಾವದವನು. ಪ್ರಾಣಿ ದೇಹದವನಾದರೂ ನಾಗಪ್ಪ ರಾಣಿಯ ಮನಸ್ಸಿನ ನೋವನ್ನು, ವಿಷಾದವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲ, ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅರಳಿಸಬಲ್ಲ ಮಾನವೀಯತೆಯುಳ್ಳವನು. ತನ್ನನ್ನು ನಂಬಿ ತನ್ನನ್ನೇ ಗಂಡನೆಂದೇ ಭಾವಿಸಿರುವ ಹೆಣ್ಣಿನ ಬಗ್ಗೆ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೂ ಇದೆ. ಮುಂದೆ ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಆ ಗರ್ಭ ತನ್ನದಲ್ಲವೆಂದೂ, ಊರ ಸರಪಂಚರ ಎದುರು ತಕರಾರು ಒಡ್ಡುತ್ತಾನೆ. ನಾಗಪ್ಪನ ಸಲಹೆಯಂತೆ ರಾಣಿ ಕಾದ ಕಬ್ಬಿಣ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿಯಲು ಒಪ್ಪದೆ ನಾಗನ ದಿವ್ಯ ಮಾಡಲು ತೀರ್ಮಾನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ನಾಗನ ದಿವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹುತ್ತಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಾಕಿ ನಾಗನನ್ನು ಹಿಡಿದು ತನ್ನ ಪಾತಿವ್ರತ್ಯ ಸಾಬೀತುಪಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ನಾಗರಹಾವು ಅವಳ ಹೆಗಲ ಮೇಲೆ ಓಡಾಡಿ, ಅವಳ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಹೆಡೆ ಬಿಚ್ಚಿ ಪ್ರಭಾವಳಿಯಂತೆ ತೂಗುತ್ತದೆ. ಜನರ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ದೇವತೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಸ್ವತಃ ಅಪ್ಪಣ್ಣನೂ ಅವಳ ಕಾಲಿಗೆರಗುತ್ತಾನೆ.

ಕೆಲವು ದಿನಗಳ ನಂತರ ರಾಣಿಗೆ ಮಗ ಹುಟ್ಟಿ ಅವಳ ಸುಖದಾಂಪತ್ಯ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಒಂದು ದಿನ ನಾಗಪ್ಪ ಅವಳ ಸುಖ ಸಂಸಾರ ನೋಡಲೆಂದು ಮನೆಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅಸೂಯೆಯಿಂದ ಅವಳನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲೆಂದು ನುಗ್ಗಿದಾಗ ಅವಳ ಬಗೆಗಿನ ಪ್ರೇಮವೇ ಗೆದ್ದು ಕೊನೆಗೆ ತಾನೊಂದು ಜಂತು, ಅವಳು ಮಾನವಳು ಎಂಬ ಸತ್ಯ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವಳ ಮೋಹವನ್ನು ಬಿಡಲಾರದೆ, ಮಿಡಿ ನಾಗರವಾಗಿ ಅವಳ ತಲೆಯ ಕೂದಲಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ತಲೆಭಾರದಿಂದ ಬಳಲುವ ರಾಣಿಯ ತಲೆಯನ್ನು ಬಾಚಿದಾಗ ಸತ್ತ ಮಿಡಿ ನಾಗರದ ಶವ ಕೆಳಗೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಅಪ್ಪಣ್ಣ ನಿನ್ನ ಮುಡಿ ನಮ್ಮನುಳಿಸಿತೆಂದರೆ ರಾಣಿ ಈ ಹಾವು ನಮ್ಮ ಮಗನ ಪ್ರಾಣ ಉಳಿಸಿತೆನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ಜೀವದಾನದ ಋಣ ಪಿತೃ ಋಣವೆಂದು ನಾಗರಹಾವಿನ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಪಿಂಡದಾನ ಮಾಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ರಾಣಿಗೆ ಎಲ್ಲದರ ಸ್ಪಷ್ಟ ಚಿತ್ರಣವಿದ್ದು ದ್ವಂದ್ವತೆಯನ್ನು ಅದು ಬಂದ ಹಾಗೆಯೇ ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡು ದೇವತೆಯೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಅಪ್ಪಣ್ಣನೂ ಸಹ ಅವಳ ಮಾತನ್ನು ಮೀರದೆ ಜಗಜ್ಜನನಿ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಕುರುಡವ್ವ ಮತ್ತು ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಏನಾದರೂ ಎಂಬುದು ಕತೆಯಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೋ ಜಕ್ಕಣಿಯ ಮೋಹಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ತಾಯಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅವಳನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಹೋದ ಎನ್ನುವ ಸೂಚನೆಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿವೆ. ಅವಳನ್ನು ಹುಡುಕಿ ತಿರುಗುವಂತೆ ಕುರುಡವ್ವ ಚಿತ್ರಿತಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ರಾಣಿ - ನಾಗಪ್ಪ ಹಾಗೂ ಕುರುಡವ್ವ - ಕಪ್ಪಣ್ಣನ ಕತೆ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಹೆಣೆದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಗಪ್ಪ ನಾಟಕದಿಂದ ಅಂದರೆ ರಾಣಿಯಿಂದ ಸರಿದು ನಿಂತ ಎನ್ನುವಂತೆಯೇ ಅಪ್ಪಣ್ಣನೂ ತಾಯಿಯಿಂದ ದೂರಾಗುತ್ತಾನೆ. ಒಂದೊಂದು ಬಾರಿ ಅವನ ವರ್ತನೆ ನಾಗಪ್ಪನದೇ ಅನ್ನುವ ರೀತಿ ಗುಮಾನಿ ಹುಟ್ಟಿಸಿದರೂ, ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಕಪ್ಪಣ್ಣನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪೋಷಿಸದೆ ಮೊಟಕುಗೊಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕುರುಡವ್ವನ ಮಗನ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿಯೇ ನಾಗನ ದಿವ್ಯ ಹಿಡಿಯಲು ಅಂಜುತ್ತಿದ್ದ ರಾಣಿಯೂ ಸಂಭವ ಹಾಗೂ ಅಸಂಭವಗಳ ಉತ್ತರ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. "ಹೀಗೆ ಪಾತಾಳದ ಆಳದಿಂದ, ಜಕ್ಕಣಿ ಬಾವಿಯ ಒಡಲಿನಿಂದ, ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಂದಲೋ ಹಂಬಲ ನಮ್ಮ ಕಂಬಳಿಯ ತನಕ ಚಾಚಿದರೆ, ಯಾವುದೋ ಲೋಕದ ಬಯಕೆ ಹೀಗೆ ಕತ್ತಲಲ್ಲಿ ಸದ್ದಿಲ್ಲದೆ ನುಗ್ಗಿ ಬಂದರೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ದೃಷ್ಟಿಯಿದ್ದೂ ಏನು ಪ್ರಯೋಜನ? -ಎಂದು ರಾಣಿ ಯೋಚಿಸಿ ನಾಗನ ದಿವ್ಯವನ್ನೇ ಹಿಡಿಯುವುದೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗೆ ಕತೆ ದಿಕ್ಕುದೆಸೆಯಿಲ್ಲದೆ ಎತ್ತೆತ್ತಲೋ ಕೊಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಹೋಗೋದ್ದಾಗಿದ್ದರೆ... ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹಾವಿನ ಹುತ್ತ ಏನು ಕೆಟ್ಟ? ಸಾವಿನ ಮುತ್ತು ಏನು ಕೆಟ್ಟ?" (ನಾಗಮಂಡಲ, ಪು. ೭೨-೭೩)

ಜಾನಪದ ಧಾಟಿಯ ನಾಟಕವಿದೆಂದು ಗುರ್ತಿಸಲಾಗಿದ್ದರೂ ಅಂತಹ ತಂತ್ರಗಳೇನನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಲ್ಲ. ಮೂಲಕತೆಯೇ ಜನಪದ ಪರಂಪರೆ, ನಂಬಿಕೆ, ಆಚರಣೆಗೆ ಸೇರಿದ್ದಾಗಿದೆ. "ಜಾನಪದ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ ಹಯವದನ ನಾಟಕದಂತೆಯೇ, ಇಲ್ಲಿಯೂ ನೈತಿಕ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವಿಲ್ಲದಂತಹ ಒಂದು ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಕಥೆಯೊಂದರ ನಡುನಡುವೆ ಬೇರೆ ಕಥೆಗಳು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು, ಕಥನ ಅಭಿನಯ ಭಾಗಗಳು ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿರುವ ಬಗೆ, ಯಾವುದೇ ವಿಶೇಷ ಒತ್ತಡಗಳಿಲ್ಲದೆ ನಾಟಕ ಮುಂದುವರೆಯುವ ರೀತಿ ಇವೆಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದವೆಂದು ಬೊಟ್ಟು ಮಾಡುವಂತಹ ರಂಗತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ."[೧೧]

ಕಾರ್ನಾಡರ ಬಹುಪಾಲು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಂಡು ಮತ್ತು ಹೆಣ್ಣಿನ ನಡುವೆ ತ್ರಿಕೂಟವಿರುತ್ತದೆ. ಯಯಾತಿಯಲ್ಲಿ ಯಯಾತಿ 'ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ, ದೇವಯಾನಿ'ಯರ ನಡುವೆ, ಹಯವದನದಲ್ಲಿ ಪದ್ಮಿನಿ 'ಕಪಿಲ ಹಾಗೂ ದೇವದತ್ತ'ನ ನಡುವೆ, ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆಯ ಯಾಮಿನಿ 'ತಮ್ಮ ಸತೀಶ ಹಾಗೂ ಡೇವಿಡ್ ಕರ್ಕವುಡ್'ನ ನಡುವೆ, ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜದಲ್ಲಿ ರಾಣಿ 'ರಾಜ ಮತ್ತು ಮಾವುತನ' ನಡುವೆ, ನಾಗಮಂಡಲದ ರಾಣಿ 'ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಮತ್ತು ನಾಗಪ್ಪ'ನ ನಡುವೆ, ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶಾಖ 'ಅರಾವಸು ಮತ್ತು ಯವಕ್ರೀತ'ನ ನಡುವೆ - ಈ ತ್ರಿಕೂಟ ಪರಂಪರೆ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ಮೈ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ನಡುವೆ ಏರ್ಪಡುವ ದ್ವಂದ್ವಕ್ಕೆ ಈ ಸಂಬಂಧಗಳು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಸಮಾಜದ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನಿಷಿದ್ಧವಾದರೂ ಮೈ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸನ್ನು ತಣಿಸುವ ಈ ಸಂಬಂಧಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಅಂತರಂಗದ ಅಥವಾ ಖಾಸಗಿ ಬದುಕಿನ ಕಡೆಗೆ ಒತ್ತನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಸಮಾಜದಿಂದ ಒಪ್ಪಿತವಾದ ಸಂಬಂಧಗಳು, ಸಮಾಜ ಬಾಹಿರ ಸಂಬಂಧಗಳ ನಡುವೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡ ಜರ್ಝರಿತ ಮನುಷ್ಯನ ಹುಡುಕಾಟವನ್ನು ಈ ಸಂಬಂಧಗಳು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಪವಾಡ, ದೈವತ್ವದಂತಹ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ಇದೊಂದು ಸುಂದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವಾಗಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿತ್ತು.

ಈ ನಾಟಕ ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಗಂಡ ಹೆಂಡಿರ ದಾಂಪತ್ಯ ಸಂಬಂಧದ ಕಡೆಗೂ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಹಗಲಿನ ದಾಂಪತ್ಯ ಇರುಳಿನ ದಾಂಪತ್ಯದ ನಡುವೆ ಅಗಾಧ ಅಂತರವಿರುತ್ತದೆ. ಹಗಲು ಅಪ್ಪಣ್ಣನ ಹಾಗೆ ಅಪರಚಿತ, ಇರುಳು ನಾಗಪ್ಪನ ಹಾಗೆ ಸುಪರಚಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಗಲು ರಾತ್ರಿಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದ ದಾಂಪತ್ಯದ ಒಳನೋಟಗಳು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. "ಇದೇ ರೀತಿ ನಾಗಮಂಡಲವು ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಹೆಂಡತಿ ಗಂಡನನ್ನು ಕೇವಲ ರಾತ್ರಿಯ ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನೋಡಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯ - ವೈನೋದಿಕ ದಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ದಿನವಿಡೀ ಪುರಾತನ ಹಾಗೂ ವಿಶಾಲವಾದ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿಯಾಗಿರುವ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪಾತಿವ್ರತ್ಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಅಮಾನವೀಯ ಪರೀಕ್ಷೆಗಳನ್ನೆದುರಿಸಬೇಕಾಗುವ ರಾಣಿಯ ಪಾತ್ರ ಪುರುಷ ಕೇಂದ್ರಿತ ಭಾರತೀಯ ಕೌಟುಂಬಿಕ - ಧಾರ್ಮಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕ್ರೌರ್ಯವನ್ನು ಬಯಲು ಮಾಡುತ್ತದೆ."[೧೨]

ಕಾರ್ನಾಡರು ಬಹುಪಾಲು ನಾಟಕಕಾರರು ಗ್ರಹಿಸದೆ ಇರುವ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ ಇರುವ ಕೆಲಮಿತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ ಸ್ತ್ರೀ ಯಾರ ಮುಂದೆ ಮಾತನಾಡಬೇಕು, ಯಾವಾಗ ಮಾತನಾಡಬೇಕು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಈ ಮುಂದಿನಂತೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಾರೆ. "ನಮ್ಮ ಸಮಾಜ ಅಸಾಧಾರಣ ಅಡೆತಡೆಗಳ ಸಮಾಜ. ಇಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಪೂರ್ವ ನಿರ್ಧಾರಿತ ಯಾರೂ ಎಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡಬಹುದು, ಎಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡಬಾರದು, ಮೊದಲು ಆತ, ಅನಂತರ ಆಕೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಎಲ್ಲವೂ ನಿರ್ಧಾರಿತ. ಅಡಿಗೆ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಯಾರು ಮಾತನಾಡಬಹುದು. ಹೊರಗೆ ಯಾರು ಮಾತನಾಡಬಹುದು... ಇಂತಹ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಇನ್ನು ಯಾವ ನಾಟಕಕಾರನು ಗ್ರಹಿಸಿಲ್ಲ."[೧೩] ದಮನಕ್ಕೊಳಗಾದ ಒಂದು ಕುಟುಂಬದ ಕಥೆ ಜಾನಪದವೆನ್ನುವ ಹಾಗೆ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಲೇ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲರದೂ ಎಂದು ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಗೊಳಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಪ್ಪಣ್ಣನಾಗಲೀ, ನಾಗಪ್ಪನಾಗಲೀ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡವರಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಗೊಂದಲವಿಲ್ಲದೆ ರಾಣಿಯ ಗರ್ಭದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ತಾವಾಗೇ ದಾರಿ ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಶಾಂತ ಜೀವನದ ಕಡೆಗೆ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ದೈವ - ಮಾನವ - ಪ್ರಾಣಿ - ಈ ಮೂರು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಬಂಧ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಎರಡು ಗಂಡು ಒಂದು ಹೆಣ್ಣಿನ ನಡುವೆ ನಡೆವ ಆಕರ್ಷಣೆ - ವಿಕರ್ಷಣೆಗಳ ಕತೆಯನ್ನು ಇದು ಹೇಳಿದರೂ ಕೊನೆಗೆ ಗೆಲ್ಲುವುದು ದಾಂಪತ್ಯ ಜೀವನವೇ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಮುಗ್ಧಳಾಗಿದ್ದ ರಾಣಿ ನಾಟಕದ ಕತೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ತಾಕಲಾಟಗಳ ನಡುವೆಯೇ ಗಟ್ಟಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ದರ್ಪ, ಕ್ರೌರ್ಯದ ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಅವಳ ಆರಾಧಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕಂಬಾರರ 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ'ಯಲ್ಲಿ ಇದೇ ಕತೆ ಸುಖಾಂತ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಶಿವನಾಗದೇವ ದೀಪದ ಮೊಲ್ಲೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲು ತನ್ನನ್ನು ಸೀಳುವ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ತನ್ನ ಭಾಗಾದಿಯನ್ನಾಗಿ ಕಾಳಿಂಗನನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಶಿವನಾಗದೇವ, ಕಾಳಿಂಗನ ಮರಣದ ಮೂಲಕ ಸತ್ಯ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಚ್ಚಳ ಸತ್ಯದ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಯೆಂಬಂತೆ ಶಿವನಾಗದೇವ ಚಿತ್ರಿತವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಾಕದೆ ರಾಣಿಯನ್ನು ಜಗಜ್ಜನನಿ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಸಂಸಾರ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ನಾಗಮಂಡಲ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸತ್ಯವನ್ನೇನನ್ನೂ ಶೋಧಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡದೆ ಸರಳ ಪವಾಡಗಳ, ಹೆಣ್ಣುಗಂಡಿನ ಸಂಬಂಧದ ಶೋಧದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಎರಡೂ

ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗರ್ಭವೆನ್ನುವುದು ನಿಕಷವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಗೆಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಪರಂಪರಾನುಗತ ನಂಬಿಕೆ, ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಲು ಹೋಗದೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ರಾಣಿಯ ನೋವು, ಬೇಸರದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಷಾದಿಸುವ, ಸಾಂತ್ವನ ಹೇಳುವ, ಪ್ರೀತಿಸುವ ನಾಗಪ್ಪನ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನಕೊಟ್ಟು ನಾಟಕಕಾರರು ಅಪ್ಪಣ್ಣನನ್ನು ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ದೇಹವಿಲ್ಲದವನಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಡಿ ಟಿಪ್ಪಣಿ :

೧. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜು : ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು, (ಸಂ.) ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್, ಸ್ವಪ್ನ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಪು. ೮೨
೨. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜು : ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು, (ಸಂ.) ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್, ಸ್ವಪ್ನ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಪು. ೮೪
೩. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜು : ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು, (ಸಂ.) ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್, ಸ್ವಪ್ನ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಪು. ೮೪
೪. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜು : ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು, (ಸಂ.) ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್, ಸ್ವಪ್ನ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಪು. ೮೬
೫. ಡಾ. ಕೆ. ಮರಳುಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಕನ್ನಡ ಭಾರತಿ, (ಸಂ.) ಎಲ್.ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ೧೯೮೪, ಪು. ೩೨೫
೬. (ಸಂ.) ಜಿ.ಕೆ. ಗೋವಿಂದರಾವ್ : ದಶವಾರ್ಷಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ, ಡಾ. ಕಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ೧೯೮೨, ಪು. ೬೫
೭. (ಸಂ.) ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ : ಗಿರೀಶ್‌ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು, ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್ , ಸ್ವಪ್ನ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಪು. ೭೫
೮. ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ : ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು, ಹಯವದನ, ಶೂದ್ರ ಓದಿ ನೋಡಿ, (ಸಂ.) ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್, ಪು. ೭೮
೯. ಡಾ. ಮೀರಾ ಮೂರ್ತಿ : ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ನವಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೮೧
೧೦. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ : ನಾಗಮಂಡಲ, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಪು. ೨-೩
೧೧. ಡಾ. ಮೀರಾ ಮೂರ್ತಿ : ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ನವಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೮೯-೯೦
೧೨. ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದನ್ : ಪರಂಪರೆ - ಪ್ರತಿರೋಧ, ಸಂವಾದ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೧೮೨
೧೩. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ : ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು, (ಸಂ.) ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್, ಸ್ವಪ್ನ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಪು. ೨೧೬

* * *

ಚರಿತ್ರೆ

ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೈಮನಸ್ಸುಗಳ ಸಂಬಂಧ

'ತಲೆದಂಡ' ನಾಟಕ ಕೃತಿಯ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ ಈ ಮುಂದಿನಂತೆ ನುಡಿಯುತ್ತಾರೆ - "ನೋಯುವ ಹಲ್ಲಿಗೆ ನಾಲಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹೊರಳುವಂತೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕನ್ನಡಿಗ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಆ ಯುಗದ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ, ಆ ಉತ್ಸಾಹಕ್ಕೆ, ಮೌಲಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುವ ಎದೆಗಾರಿಕೆಗೆ, ಗೆಲುವಿಗೆ, ನೋವಿಗೆ ಮರಳುವುದು, ಅದನ್ನು ಹೊಸ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ". ಈ ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹೊರಳುವ ನಾಲಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹೊಸ ಶರೀರ ಹೊತ್ತು ಜನ್ಮತಳೆದ ಚರಿತ್ರೆಯೇ ಆಗಿದೆ,. ಚರಿತ್ರೆ ಭೂತಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದಾದದರೂ ವಾಸ್ತವದ ಬದುಕು, ಗಟ್ಟಿನೆಲೆಯನ್ನು ನೋಡಲು ಮಾದರಿಗಾಗಿಯೇ, ಮೌಲ್ಯಕ್ಕಾಗಿಯೋ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ಕಡೆಗೆ ಕೈಚಾಚುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಪುನಸ್ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಿಂದ ಇತಿಹಾಸಕಾರ ಸಮಾಜದ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗತಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಾಕ್ಷ್ಯಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವಲ್ಲಿ ಆತ ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನ ಪರಿಸರದಿಂದ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪ್ರಭಾವಿತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಿರೂಪಣೆಯು ಹೀಗಾಗಿ ಒಂದು ದ್ವಿಮುಖ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಬಲ್ಲದು. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ಗತಕಾಲದಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಗತಕಾಲದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಪ್ರಸಕ್ತಕಾಲದ ಮೇಲೆ ಹೇರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು. ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನರು ರಾಜಕೀಯ ಐತಿಹ್ಯಗಳ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಬಳಸಬಹುದು.[೧] ಈ ರೀತಿ ಚರಿತ್ರೆಯೆನ್ನುವುದು ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ವಾಸ್ತವಾಂಶಕ್ಕೆ ಚಲಿಸಿ, ವಾಸ್ತವದಿಂದ ಸತ್ಯವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವಾಗ ನೆನೆಯ ಘಟನೆಗಳು ನಾಳೆಗೆ ಸಂಗತಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ನಾಳೆಯ ಘಟನೆಗಳು ನೆನ್ನೆಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಚರಿತ್ರೆಯೆಂದರೆ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸುಳ್ಳುಗಳ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಅದನ್ನು ಅಧಿಕೃತ ಗ್ರಹಿಕೆ ಎಂಬಂತೆ ದಾಖಲಿಸುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಚರಿತ್ರೆಯೆಂದರೆ ಈಗಾಗಲೇ ನಡೆದುಹೋದದ್ದು, ಭೂತಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿಹೋದದ್ದು ಎಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗ್ರಹಿಕೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಎಂದರೆ ಲಭ್ಯ ದಾಖಲೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸತ್ಯ ಹಾಗೂ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ವಾಸ್ತವಾಂಶಗಳ ಮೇಲೆ ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿ ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದೆಂದರೆ ಸಾಹಿತಿಯ ಕುಸುರಿಯ ಕೆಲಸದೊಂದಿಗೆ,ಗತಕ್ಕೆ ಸಂದ ಚರಿತ್ರೆಯ ತನ್ನ ಅತಿ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳೊಂದಿಗೆ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಚರಿತ್ರೆ ಸಾಹಿತಿಯ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಡೆಯುವಾಗ ವಾಚ್ಯವಾಗಬಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಪ್ರತೀಕಗಳಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. "ಆ ವಿವರಗಳು ಪ್ರತೀಕಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಜೀವನ ಕಾಲದ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾದಂಬರಿ ಕೇವಲ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾದಂಬರಿಯಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿಯಬಾರದು, ಅದು ಕಾದಂಬರಿಯಾಗಬೇಕು. ಆಗ ಕಲಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನ ಅಥವಾ ನಾಟಕಕಾರನ ಕಾರ್ಯ ಗತಕಾಲವನ್ನು ಪುನರ್‌ಸೃಷ್ಟಿಸುವಷ್ಟಕ್ಕೆ ಮುಗಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ವರ್ತಮಾನ ಕಾಲದೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಧ್ವನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಧ್ವನಿಸುವುದು ಎಂದಾಗ ಸರಳೀಕರಣ ಅಥವಾ ಉಪದೇಶ ಅಥವಾ ಸಮಾನ ಹೋಲಿಕೆಯಿಂದಲ್ಲ. ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ಸೂಚ್ಯತೆ ಅಡಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಇತಿಹಾಸದಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡದ್ದೇ ಆಗಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಇತಿಹಾಸಕಾರನ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಕಲಾವಿದನ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವೇದನೆ, ಮಹತ್ವವಾದದ್ದರ ಅರಿವು ಕೂಡಿದಾಗ ಚರಿತ್ರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ."[೨] ಆದರೆ ಈ ಚರ್ಚೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ಅಭಿಜಾತ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಅದರಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಅದರಿಂದ ಗ್ರಹೀತವಾಗುವ ನಾಗರೀಕತೆ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಆಲೋಚನೆ ಮಾಡಬೇಕಿದೆ.

ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಗತಿಯೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಾದಾಗ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ಅದನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ, ಆಸ್ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದಾದ ವಿವರಗಳ ಸತ್ಯಾಸತ್ಯತೆ ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆ ಸತ್ಯಾಸತ್ಯದ ಅರಿವನ್ನುಳ್ಳ ಒಂದು ವರ್ಗ ಅದರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಗಂಭೀರವಾಗಿಯೇ ತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡೂ ವರ್ಗಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಆ ಕಲಾಕಾರನ ಮೇಲಿರುತ್ತದೆ. "ಗತಕಾಲ ಹೇಗಿತ್ತೆಂದು ನಮಗೆ ನಿಜವಾಗಿ ಗೊತ್ತೆ, ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಏನು ನಡೆಯಿತು ಅಥವಾ ಇತಿಹಾಸ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಂಬಲಾಗದಂಥ ಕಟ್ಟುಕಥೆಯೇ ಎಂದು ಪ್ರಥಮದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸ್ವಯಂ ವಿರೋಧಿ ಭಾವನೆಗಳಿರುವ ದಾಖಲೆ ಮತ್ತು ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹ ಪೀಡಿತ ಇತಿಹಾಸಕಾರರಿಂದ ಮುಚ್ಚಿಹೋಗಿರುವುದರಿಂದ, ಪ್ರಾಯಶಃ ನಮ್ಮದೇ ಆದ ದೇಶಭಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಧಾರ್ಮಿಕ ಒಲವಿನಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಗತಕಾಲದ ಯಾವುದೇ ಘಟನೆಯ ಬಗೆಗೆ ನಮ್ಮ ತಿಳಿವು ಸದಾ ಅಪೂರ್ಣ, ಬಹುಶಃ ನಿಖರವಲ್ಲ. ಬಹುಪಾಲು ಇತಿಹಾಸ ಊಹಾಪೋಹ ಉಳಿದದ್ದು ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹ".[೩] ಒಂದು ಕಾಲ, ದೇಶ, ಜನಾಂಗ, ವರ್ಗ, ಭಾಷೆಗಳ ಮಿತಿಗಳ ಒಳಗೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಲೇಖಕ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರುವ ಧ್ಯೇಯವಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಅವನ ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿನ ಕೆಲವು ಒಲವುಗಳು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತವೆ. ನಾವು ಬಲ್ಲ ಚರಿತ್ರೆ, ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ಚರಿತ್ರೆ ಯಾವಾಗಲೂ ನಮ್ಮ ಅರಿವಿನಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಹೋಲಿಕೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಲೇ ಇರುವುದು ನಮ್ಮ ಎದುರಿನ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಚರಿತ್ರೆ ಎನ್ನುವುದು ಗತಿಸಿಹೋದ ಸಂಗತಿಯಾದರೂ ನಮಗೂ ಆ ಚರಿತ್ರೆಗೂ ಹಲವು ಶತಮಾನಗಳ ಅಂತರವಿದ್ದರೂ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅದರ ಪುಟಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತಿಗಳು, ಚರಿತ್ರಕಾರರು, ಸಂಶೋಧಕರು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ತೆರೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಘಟಿಸಿದ ವಾಸ್ತವಾಂಶ ಹಾಗೂ ಮುಂದಿನ ಜನಕ್ಕೆ ಪಾಠವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಚಲಿತ ಚರಿತ್ರೆ ನಾಟಕವಾಗುವಿಕೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ಎಂದೋ ನಡೆದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ನಾಟಕೀಯ ರೂಪ ಕೊಡುತ್ತಲೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ, ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ಚರಿತ್ರೆ ಭೂತದಿಂದ ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ, ವರ್ತಮಾನದಿಂದ ಭವಿಷ್ಯಕ್ಕೆ ಚಲಿಸುವ ಗುರುತರ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೃತಿಗಳು ಗುರ್ತಿಸಿ ಖಚಿತ ಮಾಹಿತಿಯೆಡೆಗೆ ತನ್ನ ಗಮನಹರಿಸುತ್ತದೆ.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ರಂಗಕೃತಿಗಳ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ದೊರೆತ ಮಹತ್ವ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಸಿಗಲಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು, ಚರಿತ್ರೆ ಕುರಿತಾದ ಮಾಹಿತಿಗಳ ಸಂಗ್ರಹ ಆರಂಭವಾಗಿದ್ದೇ ಬ್ರಿಟೀಷರು ಬಂದು ಭಾರದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಯೂರಿದ ನಂತರ. ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು ಕಲ್ಪನೆಗೆ, ಸ್ವತಂತ್ರ ರೀತಿಯ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ Flexible ಆದ ರಚನೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿ ಸೇರ್ಪಡೆ ಮತ್ತು ತೆಗೆದುಹಾಕುವಿಕೆ ಸುಲಭದ ಕೆಲಸವಾಗಿತ್ತು. ಬಹುಶಃ ಚರಿತ್ರೆಯೆನ್ನುವುದು ಅಕ್ಷರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ದಾಖಲಾತಿಯಾಗಿದ್ದು ಖಚಿತತೆ ಮುಖ್ಯ ಗುಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಬಂದು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಅತಿ ಸನಿಹದ ಸಂಬಂಧ ಏರ್ಪಡಿಸಿತು. ಚರಿತ್ರೆಯ ವಸ್ತು ನಿಖರ ಅಧ್ಯಯನ, ನಿಖರ ಮಾಹಿತಿಗಳ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿತವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಆರಂಭದ ನಾಟಕಕಾರರು ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ದೂರ ಉಳಿದರು. ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ವೀರರಾದ "ಟಿಪ್ಪುಸುಲ್ತಾನ್, ಕಿತ್ತೂರು ರಾಣಿ ಚೆನ್ನಮ್ಮ, ಹಲಗಲಿಯ ಬೇಡರು, ಸಂಗೊಳ್ಳಿ ರಾಯಣ್ಣ"ರಂತಹವರನ್ನು ಕುರಿತು ಲಾವಣಿಗಳು, ಗೀತೆಗಳು ರಚಿತವಾದವು. ಜನಮನದ ಮಾತು ಕೃತಿಯಾಗಿ ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ದಾಖಲಾಗುವಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಪೂರ್ಣ ಖಚಿತ ಮಾಹಿತಿ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ನಾಡು, ನುಡಿ, ಇತಿಹಾಸ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಅಭಿಮಾನ, ಆವೇಶದಿಂದಾಗಿ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಅಧ್ಯಯನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಕತಿಗಳು ರಚಿತವಾದವು. ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಸಂಸರನ್ನು ನಮ್ಮ ಮೊದಲ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಕಾರರೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ನಂತರ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಇತಿಹಾಸ ಕುರಿತಾದ ನಾಟಕಗಳು ಅವಕಾಶ ಪಡೆದು ಸಂಸರನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಎಂ.ಆರ್. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಮೂರ್ತಿ, ಡಿ.ವಿ. ಗುಂಡಪ್ಪ, ಮಾಸ್ತಿ, ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ, ಅ.ನ.ಕೃ., ಕುವೆಂಪು, ಶ್ರೀರಂಗ ಮುಂತಾದವರು ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು.

ಸಂಸರು ಬರೆದ ಇಪ್ಪತ್ತೂರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈಗ ಆರು ಮಾತ್ರ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದು ಸಂಸರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳೂ ಮೈಸೂರು ರಾಜ ಒಡೆಯರ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ "ಶಾಸನಗಳು, ಕಡತಗಳು, ದಾಖಲೆಗಳು"

ನಿರಂತರ ಅಧ್ಯಯನದ ನಂತರ ಸಂಸರ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿ ಬದಲಾದವು. ಲಭ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಎರಡು ಕೃತಿ 'ಸುಗುಣ ಗಂಭೀರ, ಬಿರುದಂತೆಂಬರ ಗಂಡ' ರಣಧೀರನಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಎರಡು ಮೂರು ತಲೆಮಾರುಗಳ ಅರಸರ ಕತೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿವೆ. ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳಾದ "ಬೆಟ್ಟದ ಅರಸು, ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ, ವಿಜಯ ನಾರಸಿಂಹ, ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿ" ರಣಧೀರ ಕಂಠೀರವರಲ್ಲಿ ಸಂಸರಿಗಿದ್ದ ಪ್ರೀತಿ, ಅಭಿಮಾನಗಳ ದ್ಯೋತಕಗಳಾಗಿ ಅರಳಿವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಗಗಳ ಚಕ್ರವನ್ನು ರಣಧೀರ ನಾಟಕ ಚಕ್ರ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಸಂಸರು ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಹಳಗನ್ನಡವನ್ನು ಹದಗೊಳಿಸಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ರಾಜಗಾಂಭೀರ್ಯ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದೆ. "ಸಂಸರ ನಾಟಕೀಯ ವಿಧಾನ ಗಂಭೀರವಾದುದು. ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರರಚನೆ ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣಾ ಚಾತುರ್ಯಕ್ಕೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ. ಮಹಾಕಾವ್ಯೋಚಿತವಾದ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ವಿಸ್ತಾರ, ಪ್ರೌಢಶೈಲಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣ ಕೌಶಲ್ಯ, ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ಪಾತ್ರರಚನೆ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲ್ಪನೆ ಇವುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ವೀರಯುಗವೊಂದರ ಚಿತ್ರಣಗಳು ಸಂಸರಿಗೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುವು."[೪] ಸಂಸರವರು ಮೈಸೂರು ಇತಿಹಾಸ ಕುರಿತು ನಡೆಸಿದ ನಿರಂತರ ಅಧ್ಯಯನ, ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಗೆಗಿನ ತೀವ್ರ ಆಸಕ್ತಿ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಚ್ಚ ಹಸುರಾಗಿ ಮೂಡಿವೆ. ರಾಜರ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯರ ಎದುರಲ್ಲಿ ಅರಮನೆ, ಅಂತಃಪುರದ ಒಳನೋಟಗಳಿಂದ ಬಿಚ್ಚಿಟ್ಟಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಪುನರ್ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸಪಿಯರ್ ಚರಿತ್ರೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಪುರಾಣ ಬಳಸಿಕೊಂಡರೆ, ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಮುಕ್ತರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆ. ಇತಿಹಾಸ, ಪುರಾಣವನ್ನು ದೂರವಿರಿಸಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕನ್ನು ಹತ್ತಿರ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿತು.

(ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಬರೆದು) ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಹೆಸರನ್ನು ಮಾಡಿದ ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳು ಹವ್ಯಾಸಿ (ವಿಲಾಸಿ) ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದಷ್ಟು, ಪ್ರಯೋಗವಾದಷ್ಟು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಗದೆ ಇರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. "ವಿಲಾಸಿ ರಂಗವನ್ನು ತುಂಬಿ ಬೆಳಗಿದ ಸಂಸರ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು, ವೃತ್ತಿರಂಗ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದದು ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಮಾತಲ್ಲ. ಆಕೃತಿಗಳ ಎರಡು ತಾಸಿನೊಳಗಣ ಕಾಲಾವಧಿ ವಿನೋದ ದೃಶ್ಯಗಳ ಅಭಾವ, ರಂಗ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕದ ಅವಕಾಶ ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಸಂಸರನ್ನು ಕೈ ಬಿಟ್ಟಿತು. ಇದೇ ಕಾರಣಗಳ ಸಲುವಾಗಿ ಸಂಸರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿಲಾಸಿ ರಂಗ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸಿ ಶ್ರೀಮಂತವಾಯಿತು."[೫] ಈ ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಇತಿಹಾಸ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಸೆಳೆದಷ್ಟು ಸಂಸರನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಏಕೋ ಸೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ.

ಸಂಸರ ನಂತರ ಇತಿಹಾಸದ ಪುಟಗಳಿಂದ ನಾಟಕೀಯ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ರಂಗಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಟ್ಟವರು ಸಮೇತನಹಳ್ಳಿ ರಾಮರಾಯರು. ಸಂಸರು ಮೈಸೂರಿನ ರಾಜ ಒಡೆಯರ ಕುಟುಂಬದ ರಣಧೀರ ಕಂಠೀರವನನ್ನು ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ರಾಮರಾಯರು ಹೊಯ್ಸಳ ವಿಷ್ಣುವರ್ಧನನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡರು. ಹೊಯ್ಸಳ ಯುಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಡತಗಳು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ದ್ರವ್ಯವನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟವು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಅಳವಡುವಂತಹ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಪ್ರವೇಶಗಳನ್ನುಳ್ಳ 'ತಲಕಾಡುಗೊಂಡ', ಹನ್ನೊಂದು ದೃಶ್ಯಗಳ 'ನಾಟ್ಯಮಂದಾರ', ಹದಿಮೂರು ಪ್ರವೇಶಗಳ - 'ಶಿಲ್ಪಸಂಗೀತ' ಎಂಬ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು.[೬] ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಎಂ.ಆರ್. ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿಗಳ 'ಕಂಠೀರವ ವಿಜಯ', 'ಧರ್ಮ ದುರಂತ' ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ. ರಾಜಭಕ್ತಿಗಿಂತ ದೇಶಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ಒತ್ತುಕೊಡಲಾದ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯುವಕ ರಣಧೀರನು ವೇಷಾಂತರದಿಂದ ತಿರುಚನಾಪಳ್ಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಜಟ್ಟಿಯೊಬ್ಬನನ್ನು ಗೆದ್ದು ಬಂದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಣಧೀರ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಂಗಡಿಗರು ದೇಶಪ್ರೇಮವನ್ನು ಕುರಿತು ಆಡುವಂತಹ ಮಾತುಗಳು ನವೋದಯದ ಪರಿಸರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. 'ಧರ್ಮದುರಂತ' ಒತ್ತಾಯಗಳಿಂದ ಮುಸ್ಲಿಂ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಮತಾಂತರಗೊಂಡ, ತನ್ನ ಪೂರ್ವದ ವೈದಿಕ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಹಿಂತಿರುಗಲು ತೀರ್ಮಾನಿಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ಎದುರಿಸಿದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ.

ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳನ್ನಲ್ಲದೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿದ ಕಾಕನಕೋಟೆ, ತಾಳೀಕೋಟೆ, ಶಿವಛತ್ರಪತಿ ಎಂಬ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾಕನಕೋಟೆ ಐತಿಹಾಸಿಕವಲ್ಲವೆಂದಿದ್ದಾರೆ. ಕಾಡು ಕುರುಬರ ಮೂಲ ಪುರುಷನಾದ ಕರಿಹೈದನನ್ನು ಕುರಿತು ಕಾವ್ಯ ಬರೆಯಲು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದ

ಮಾಹಿತಿಗಳಿಂದಲೇ ನಾಟಕ ಬರೆದಿರುವುದಾಗಿ ಲೇಖಕರು ನಾಟಕದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಅಚ್ಚ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದರ ವಾಸನೆ ಮತ್ತು ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಜಾನಪದೀಯ ವಸ್ತುವಿನ ಮೂಲಕ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಡುವ ಕಾಕನಕೋಟೆಯ ಮೂಲ ದ್ರವ್ಯ ಕರಿಹೈದನ ಪುರಾಣಕಥೆ. ಇತಿಹಾಸ, ಪುರಾಣಗಳೆರಡನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಒಳನೋಟವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ನಾಗರಿಕತೆಯ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬೀಳದ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಗ್ಗಾಡಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದ ಕಿರು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದು ಕನ್ನಡದ ಮಹಾ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗುವ ದುರಂತ ಮತ್ತು ಹರ್ಷವೆರಡನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ 'ಕಾಕನಕೋಟೆ'. 'ತಾಳೀಕೋಟೆ' ವಿಜಯನಗರದ ಅರಸು ರಾಮರಾಯ ಮುಸ್ಲಿಂ ಕನ್ಯೆಯೊಬ್ಬಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿ ಮದುವೆಯಾಗಲಾರದೆ ದುರಂತಕ್ಕೀಡಾಗುವ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ; 'ಶಿವಛತ್ರಪತಿ' ಶಿವಾಜಿಯ ಬದುಕನ್ನು ಮಾನವೀಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಪುಲಿಕೇಶಿ' ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾಟಕವನ್ನಾಗಿಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನವಾದರೂ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ನಾಟಕವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಕುವೆಂಪುರವರ 'ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ', 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ನಾಟಕದ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ರಚಿತವಾದ ನಾಟಕ. ಬಿದನೂರಿನ ರಾಣಿ ರುದ್ರಾಂಬೆ ತನ್ನ ಗಂಡನ ಮರಣಾನಂತರ ಮಗನೊಬ್ಬನನ್ನು ದತ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆತನು ರುದ್ರಾಂಬೆಯ ಶೀಲವನ್ನೇ ಶಂಕಿಸಿದಾಗ ಅವನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಿಸಿದಳೆಂಬ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೇಲೆ ಈ ನಾಟಕ ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ರಾಜಕೀಯ ಒಳಸಂಚುಗಳಲ್ಲಿ, ಅದರಿಂದ ಉಂಟಾಗಬಹುದಾದ ದುರಂತವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ ನಾಟಕವಿದಾಗಿತ್ತು. ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗಲೇ ರಾಬಿನಹುಡ್‌ನ ಕಲ್ಪನೆಯ ಹೀರೋಗಳಂತೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನಾಯಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಲೇ ಅರಮನೆ ಅಂತರಂಗಗಳ ನಡುವಿನ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧ, ಅವುಗಳೊಳಗಿನ ಸಣ್ಣತನ, ಗುಮಾನಿ, ಬೇಹುಕಾರಿಕೆ, ಒಳಸಂಚು, ಗತ್ತು - ಇವುಗಳನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೆಸರಾಂತ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾವ್ ಅವರ 'ಎಚ್ಚಮನಾಯಕ', 'ಕಿತ್ತೂರ ರುದ್ರಮ್ಮ', ಕೆ. ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯನವರ 'ಎಚ್ಚಮನಾಯಕ', ಆರ್.ಡಿ. ಕಾಮತರ 'ಟೀಪು ಸುಲ್ತಾನ್', ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರ 'ಷಾಹಜಾನ್', 'ಪ್ರಚಂಡ ಚಾಣಕ್ಯ', 'ಬಿಚ್ಚುಗತ್ತಿ' ಪ್ರಖ್ಯಾತ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರ 'ಕವಿಭಿಕ್ಷೆ' ವಿಜಯನಗರದ ಅರಸ ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯನ ಆಸ್ಥಾನ ಕವಿ ತೆನಾಲಿ ರಾಮಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕುರಿತಾದ ನಾಟಕ. ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯನ ಕೊಲೆ, ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ವಿನಾಶವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲು ತೆನಾಲಿ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅ.ನ.ಕೃರವರ 'ರಜಪೂತ ಲಕ್ಷ್ಮಿ' ಮೊಗಲ್ ದೊರೆ ಅಕ್ಬರನ ವಿಲಾಸಿ ಜೀವನ ಹಾಗೂ ಅಂದಿನ ರಜಪೂತರ ಅಸಹಾಯಕ ಹೇಡಿತನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನವ್ಯ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದ ಹೆಸರು ಮಾಡಿದ ರಾಮಚಂದ್ರಶರ್ಮರ 'ಬಾಳಸಂಜೆ' ಚಿಕ್ಕದಾದರೂ ಸಿಪಾಯಿ ದಂಗೆಯನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ, ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಹಿಡಿದಿಡುವ ನಾಟಕ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಂಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸಿಪಾಯಿ ದಂಗೆಯ ಕೇಂದ್ರವ್ಯಕ್ತಿ ನಾನಾಸಾಹೇಬನ ಅಂತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿ ರಚನೆಯಾದ ನಾಟಕವಿದು.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಸರ ನಂತರ 'ತುಘಲಕ್' ನಾಟಕದೊಂದಿಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್‌ರು ಹೊಸದೊಂದು ಪರಂಪರೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣರಾದರು. ಅದುವರೆಗೂ ಬಂದಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲವೂ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂದರ್ಭವೊಂದನ್ನು ಪುನರ್‌ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವೇ ವಿನಃ ವರ್ತಮಾನಕಾಲದ ಸ್ಪಂದನೆಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಲಿಲ್ಲ. 'ನಾಡು, ನುಡಿ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ'ಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವ ಸೀಮಿತ ಉದ್ದೇಶ, ತುರ್ತು ಈ ರಚನೆಗಳ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದದ್ದೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. 'ತುಘಲಕ್' ಪ್ರಕಟವಾದ ನಂತರ ವರ್ತಮಾನಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅಂದರೆ ಭೂತಕಾಲವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಹೊಸದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಉದ್ಭವವಾಯಿತು. ಇದರ ಜೊತೆಗೇ 'ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ, ಅಸಂಗತವಾದದಂತಹ' ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದಲ್ಲದೆ, ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ 'ಜಾನಪದ ಅಂಶ, ಗೀತೆ, ನೃತ್ಯ'ವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಮುಕ್ತರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೂ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿತು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಲಂಕೇಶ, ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಲಾಯಿತು.

ಐತಿಹಾಸಿಕವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಹುಚ್ಚು ನಿರ್ಧಾರಗಳನ್ನು ಕೈಗೊಂಡು ಅದರ ಫಲಾಫಲಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತಿಸದ ತುಘಲಕ್‌ನನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ತೀವ್ರ 'ಸಂವೇದನಾಶೀಲ, ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿ, ಏಕಾಂಗಿ ವೀರ' ಎಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದರು. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ ದುರಂತ

ನಾಯಕನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೂ ಇದರ ಬೆನ್ನ ಬದಿಗಿತ್ತು. ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ನಾಯಕನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಕಲ್ಪನೆ ಕಾರ್ನಾಡರಲ್ಲಿದ್ದು ಆ ನಾಯಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದ ವೈಪರೀತ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ತಲೆಯೆತ್ತಿದವನು. ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಐಲು ದೊರೆ ಎಂದೇ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದ 'ತುಘಲಕ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ತೀವ್ರ ಸಂವೇದನಾಶೀಲ', ಕವಿ ಮನಸ್ಸುಳ್ಳವನು, ದೈವಿಕ ಹುಚ್ಚುಳ್ಳವನು ಎನ್ನುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. "ನಾಯಕ ಪ್ರತಿನಾಯಕರಿಬ್ಬರೂ ಒಳಗೊಂಡವನು ತುಘಲಕ್, ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ನಾಯಕದ ಮೊದಲ ಬೃಹತ್ ಪಾತ್ರ. ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್, ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್, ಡಾಕ್ಟರ್ ಫಾಸ್ಟಸ್, ಗೆಲಿಲಿಯೋ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರಂತೆ ವೈಯುಕ್ತಿಕತೆಯ ಓರೆಕೋರೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದ ಮೊದಲ ಕನ್ನಡಿಗ ನಾಯಕ. ನಾಯಕ ಪ್ರತಿನಾಯಕ ಎರಡೂ ಅವನೇ ಆಗಿ, 'ಪ್ರತಿ'ಯಾಗಿ ಎದುರು ನಿಲ್ಲುವರೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು, ಆತನದೇ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವನ್ನು ತಂದು ಎದುರು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾರೆ ಗಿರೀಶ್. ಅಂಕುಡೊಂಕಿನ ಮೈಯ ವಿಕಾರಗೊಳಿಸುವ ಕನ್ನಡಿಯಿಂದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವನ್ನು ಹಿಡಿದು ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾರೆ, ಅಜೀಜ್ ಅಂತಹವನು; ಆಕಾರಕ್ಕೊಂದು ಪ್ರತಿರೂಪ, ವಿಕಾರ."[೭] ಕಾಮೂನ ಕ್ಯಾಲಿಗುಲಾದಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದ ತುಘಲಕ್‌ನಲ್ಲಿ 'ಹಿಂಸಾಪ್ರವೃತ್ತಿ, ತಾನು ಯಾರನ್ನು ಆತ್ಮೀಯರೆಂದು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿದ್ದನೋ ಅವರೆಲ್ಲರನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ದುರಂತ' ತುಂಬಿ ತುಳುಕುತ್ತದೆ. ತುಘಲಕ್‌ನ ಸ್ವಗತಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಕ್ರಿಯೆಗೂ, ವಿಧಿಯ ನಿಯತಿಗೂ ನಡುವೆ ಇರುವ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. "ವಿಧಿಯ ಆಟದ ಗೊಂಬೆಯಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ. ಮಹಮ್ಮದನಿಗೆ ತನ್ನ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಕಾರ್ಯಗತಗೊಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಸ್ಥಿತಿ ಏರ್ಪಟ್ಟ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹಿಂಸೆಯ ಮೂಲಕ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯೊದಗುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ನಾಯಕರಂತೆ ಪ್ರತಿಕೂಲ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೊಡನೆ ಹೋರಾಡುವ ಮಹಮ್ಮದನ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಅಪ್ರತಿಹತವಾದ ಕ್ರೌರ್ಯವಿದೆ, ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯ ಪ್ರಜಾಪೀಡಕ ಹಿಂಸೆಯಿದೆ."[೮] ಪ್ರಜೆಗಳಿಗಾಗಿ ಕನಸು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ, ಪ್ರಜೆಗಳಿಂದ ದೂರಾಗದ ವಿಚಿತ್ರ ಆದರೆ ವಿಧಿಯ ಮುಂದೆ ಅಸಹಾಯಕನಾದ ತುಘಲಕ್ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ನಾಯಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದ ಕಂಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನಗೂ ತಾನು ವಾಸಿಸುವ ಪರಿಸರಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವೇ ಇಲ್ಲದ, ಸಂವಾದವೂ ಇಲ್ಲದ, ಆಳದಲ್ಲಿ ಒಂಟಿಯಾಗಿದ್ದ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿ ತುಘಲಕ್ ನವ್ಯ ಸಂವೇದನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ, ಅವನ ಆಲೋಚನೆಗಳಿಗೂ ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿನ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ ಅಸಂಗತ ಜಗತ್ತೊಂದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ತಲೆದಂಡ ಹನ್ನೆರಡನೇ ಶತಮಾನದ ಶರಣ ಚಳವಳಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿನ ಬಸವ-ಬಿಜ್ಜಳರ ಯುಗವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ಬಸವ ಅಥವಾ ಬಿಜ್ಜಳನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಏಕಮುಖವಾಗಿ ಕೆದಕುವ ಪ್ರಯತ್ನಮಾಡದೆ ಆ ಯುಗದ ಒಟ್ಟು ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಬಸವ ಮತ್ತು ಅವನ ತತ್ವಗಳಿಗಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಶರಣರಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತರಾದ ವೈದಿಕ ಜಗದೇವನಂತಹವನ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ ಬಹುಪಾಲು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವಂತೆ ಮೈ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ದ್ವಂದ್ವ; ಅಪೂರ್ಣತ್ವದ ಸಮಸ್ಯೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರ ಪಡೆದಿದೆ. ಬಿಜ್ಜಳನನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಹಲವು ಜನ ಬಸವನನ್ನು ನಂಬಿದ್ದಾರೆ, ಅವನ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಬಸವ 'ತನ್ನನ್ನೂ, ತನ್ನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ' ದಾಟಿಹೋದ ಶರಣ ಚಳವಳಿಯು ಹಿಡಿದ ದಿಕ್ಕನ್ನು ಗಂಡು ಗರಬಡಿದವನಂತಿದ್ದಾನೆ. ಉಳಿದ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಲಂಕೇಶ್ ಮತ್ತು ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶರು ಇದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು (ಮಧುವರಸರ ಮಗಳನ್ನು ಹರಳಯ್ಯನ ಮಗ ಮದುವೆಯಾಗುವ ಸಂದರ್ಭ) ಕುರಿತು ಬರೆದಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಷ್ಟೇ ಸ್ವೀಕರಿಸದೆ ಬೇರೆಯದೇ ದಾರಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಮಾನವೀಯ ಕಾಳಜಿಯುಳ್ಳ ಮಂದಗಾಮಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಬಸವಣ್ಣನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಕಾರ್ಯಗತಗೊಳಿಸಲು ಹೊರಟವನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾಳಜಿಯುಳ್ಳ ಜಗದೇವನಂತಹ ತೀವ್ರಗಾಮಿ. ಇವರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ತನ್ನ ರಾಜತ್ವ ಹಾಗೂ ಆಡಳಿತ ಕಾಳಜಿಯನ್ನುಳ್ಳ ವಾಸ್ತವದ ಅರಿವುಳ್ಳ ಬಿಜ್ಜಳ - ಈ ಮೂವರು ಎದುರಿಸಬಹುದಾದ ತೀವ್ರ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಶೀಲ ಮತ್ತು ಕಲಾವತಿಯವರ ಮದುವೆ ನಿಮಿತ್ತ ಮಾತ್ರವಾಗಿದ್ದು ಅದರೊಟ್ಟಿಗೆ ತಡೆದಿಟ್ಟ ಎಲ್ಲ ಕ್ರೌರ್ಯವೂ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ.

'ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಕನಸುಗಳು' ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನುಳ್ಳ ಎರಡನೇ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು ಟಿಪ್ಪು ಗುಟ್ಟಾಗಿ ತನ್ನ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಬರೆದಿಡುತ್ತಿದ್ದ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್‌ರಿಂದ ಕೇಳಿದ ನಂತರ ಈ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡ ಬರೆದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ೧೯೯೭ರಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಐವತ್ತು ತುಂಬಿದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ

ಬಿ.ಬಿ.ಸಿ.ಯವರ ಕೋರಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಬರೆದ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಅದು ಇದ್ದ ಕರಡಪ್ರತಿಯ ರೂಪದಲ್ಲೆ ರಂಗಾಯಣದ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿದ್ದ ಸಿ. ಬಸವಲಿಂಗಯ್ಯ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದರು. ನಂತರದ ತಿದ್ದುಪಡಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಭಾರತದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಸ್ಥಾನ ಮತ್ತು ಸ್ವಾಭಿಮಾನದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕನಸುಗಳೇ ಈ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೇಂದ್ರವಲ್ಲ. ಮುಂದೆ ಆಗಬಹುದಾದನ್ನು, ಹಿಂಜರಿಕೆ, ತಳಮಳಗಳು ಈ ಕನಸುಗಳ ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಮೈಸೂರಿನ ಇತಿಹಾಸಕಾರ ಕಿರಮಾನಿ ಮತ್ತು ಬ್ರಿಟೀಷರ ಇತಿಹಾಸಕಾರ ಮೆಕೆಂಝಿಯವರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳ ಮೂಲಕ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿಡುವ ಕಥೆ, ನಿರೂಪಿಸುವ ತಂತ್ರವಿಲ್ಲಿದೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಅವರವರ ಕಾಲ, ದೇಶ, ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬದ್ಧರಾದವರು. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅಥವಾ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದಂತೆ ಭೂತ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನಗಳ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಒಂದರ ಹಿಂದೆ ಇನ್ನೊಂದು ಎಂಬಂತೆ ನೆರಳಾಡುತ್ತವೆ. "ಅಮೇರಿಕಾದಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಸೋತ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಅಧಿಕಾರಿಯೊಬ್ಬ ಭಾರತದ ಗವರ್ನರ್ ಜನರಲ್ ಆಗಿ ಬಂದು ತನ್ನ ಸೋಲಿನ ಸೇಡನ್ನು ಟೀಪುವಿನ ಮೇಲೆ ತೀರಿಸಿಕೊಂಡು, ಕಳೆದು ಹೋದ ತನ್ನ ಮಾನವನ್ನು ಪುನಃ ಭದ್ರಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆಂಬ ಅಂಶ ಮನುಕುಲದ ಯುದ್ಧಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ಕ್ಷುದ್ರಕಾರಣಗಳಿಗೆ ಹಿಡಿದ ಕನ್ನಡಿಯಂತಿದೆ."[೯]

ಲಂಕೇಶರದು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಐತಿಹಾಸಿಕ' ವಸ್ತುವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಹೆಸರು. ಸಂಕ್ರಾಂತಿ ಹಾಗೂ ಗುಣಮುಖ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವುಳ್ಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ. ೧೨ನೇ ಶತಮಾನದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿದ್ದ ಬಸವ, ಬಿಜ್ಜಳ, ವೈದಿಕರ ನಡುವಣ ಘರ್ಷಣೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉಷಾ ರುದ್ರರ ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕರಣ, ವಿವಾಹ ಪ್ರಸಂಗ ಮುಖ್ಯವಾದ ಘಟನೆಗಳಾಗಿವೆ. ಬಸವ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದವನು ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದ. ಬಸವನ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಮಾರುಹೋದ ಜನ ಬಸವನನ್ನು ಬಿಡಬಲ್ಲರು, ಬಸವನ ವಿಚಾರವನ್ನಲ್ಲ. ಬಿಜ್ಜಳ ರಾಜಕೀಯ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ, ಬಸವನ ಆತ್ಮೀಯ ದೊರೆಯಾಗಿ ಅನುಭವಿಸುವ ತಲ್ಲಣ, ವೈದಿಕನಾದರು ಶರಣನಾದ ಜಗದೇವನ ದ್ವಂದ್ವ, ಶೂದ್ರನಾಗಿ ಶರಣನಾದ ರುದ್ರನ ಅಸಹಾಯಕತೆ, ಶರಣರುದ್ರನನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಶೂದ್ರ ರುದ್ರನನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡ ಉಷಾ ಇವರೆಲ್ಲರ ದ್ವಂದ್ವ ಒಂದೇ ಭೂತವನ್ನು ಬಿಡಲಾರದ ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾರದ ಅಸಹಾಯಕತೆ. ತನ್ನನ್ನು ಮೀರಿ ಶರಣ ಚಳುವಳಿ ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿರುವಾಗ, ಜನಶಕ್ತಿಯ ಮುಂದೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಅಸಹಾಯಕತೆ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತೆ ಬಸವನಿದ್ದಾನೆ. "ಸಂಕ್ರಾಂತಿಯ ಬಸವಣ್ಣನ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದ್ದು, ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದ ಶರಣ ಚಳುವಳಿ ಮತ್ತು ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಗಾಂಧೀವಾದವೆರಡೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿದೆ. ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸುಧಾರಣೆಗಳಿಗೆ ವರ್ಗಸ್ವರೂಪದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅರಿವಿಲ್ಲದಾಗ ಘಟಿಸುವ ದುರಂತವನ್ನೇ ಸಂಕ್ರಾಂತಿಯ ಶರಣ ಚಳುವಳಿ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ."[೧೦]

೧೭೩೯ರಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಮೇಲೆ ದಾಳಿಮಾಡಿ, ಮೊಗಲ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನು ವಶಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನ 'ಯುದ್ಧತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯಾಚರಣೆಯಿಂದ' ಪ್ರಖ್ಯಾತನಾಗಿದ್ದ ಪರ್ಶಿಯಾದ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ನಾದಿರ್‌ಶಾನನ್ನು ಕುರಿತಾದ ನಾಟಕ ಗುಣಮುಖ. ಯುದ್ಧ ತರುತ್ತಿದ್ದ ಸುಖ ಮತ್ತು ಸಂಪತ್ತಿಗಿಂತ ಮುನ್ನುಡಿಯ ಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವಂತೆ ನಾದಿರ್‌ಶಾ ಯುದ್ಧದ ಕ್ರೌರ್ಯದಿಂದ ರೋಮಾಂಚನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ. ಪರ್ಶಿಯಾಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗುವ ಆಸೆ ಇಲ್ಲೇ ಉಳಿಯುವ ಛಲಗಳ ನಡುವೆ, ತನ್ನ ವೀರ್ಯವತ್ತಾದ ಪಡೆ ಮತ್ತು ಇಲ್ಲಿಯ ನಿರ್ವೀಯ ಕುತಂತ್ರ ಕಂಡು ತನ್ನ ಖಡ್ಗದ ಮೂಲಕ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ದೈಹಿಕವಾಗಿ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಅಸ್ವಸ್ಥನಾದ. ಅಸ್ವಸ್ಥನಾದ ನಾದಿರ್‌ಶಾನಿಗೆ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಮಾಡಲೆಂದು ಬಂದ ತೊಂಬತ್ತು ಅಥವಾ ಹಣ್ಣುವಯಸ್ಸಿನ ಆಲಾವಿಖಾನ್ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗಡೆ ಬಚ್ಚಿಟ್ಟ ಲೋಕ ತೆರೆಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸುಳ್ಳು, ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ, ಅಧಿಕಾರದಲ್ಲಿ ಕಳೆದುಹೋಗಿದ್ದ ಅವನ ಅಂತರ್ಯವನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗಾಲದವರೆಗೂ ಬದುಕನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವ ಅಗತ್ಯ ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನ, ದ್ವಂದ್ವ, ನಿಷ್ಠುರತೆ ಮತ್ತು ಕಾಯಿಲೆಯಿಂದ ನರಳುವ ನಾದಿರ್‌ಶಾ ಆಲಾವಿಖಾನ್‌ನ ಮಾನಸಿಕ ಚಿಕಿತ್ಸೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಲೇ ತಾನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಲೋಕವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾ ಗುಣಮುಖನಾಗುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಕವಿ ಹಾಗೂ ಹೆಸರಾಂತ ನಾಟಕಕಾರ ಶಿವಪ್ರಕಾಶರು ಮಹಾಚೈತ್ರ ಮತ್ತು ಸುಲ್ತಾನಟಿಪ್ಪು ಎಂಬ ಎರಡು ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಮಹಾಚೈತ್ರ ಬಸವಣ್ಣನ ಸಾವಿನ ನಂತರ ಆರಂಭವಾಗುವ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು, ಬಸವನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯ ಶ್ರಮಜೀವಿಗಳು ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ. ಬಸವನಿಲ್ಲದ ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಜೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಬಿಜ್ಜಳನ ನೇರ

ಹೋರಾಟ ಇಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆ, ಪುರಾಣ ಎರಡನ್ನೂ ಮೇಳವಿಸಿಕೊಂಡು ದಕ್ಷಬ್ರಹ್ಮನ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದ ಬಿಜ್ಜಳನನ್ನು ಬಹುರೂಪಿ ಚೌಡಯ್ಯನ ಪರಿವಾರದವರು ಶಿವಗಣಗಳೆಂದು ತಮ್ಮನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಯಾಗ ಮಂಟಪದಲ್ಲೇ ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಶೀಲವಂತ - ಮಾಧವಿಯರ ವರ್ಣಸಂಕರದ ವಿವಾಹ ಇಡೀ ಕಲ್ಯಾಣವನ್ನು, ಜಡವೈದಿಕರನ್ನು, ಶಿವಶರಣನನ್ನು ಆಡಳಿತ ಸೂತ್ರ ಹಿಡಿದ ಬಿಜ್ಜಳನನ್ನು ತಲ್ಲಣಗೊಳಿಸಿದೆ. ಅರಾಜಕತೆಯೆದ್ದು ಶಿವಶರಣರು ಕ್ರಾಂತಿಯ ಮಾರ್ಗ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಶರಣರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಬಿಜ್ಜಳನ ಅಂತ್ಯವಾಗುವಿಕೆ ಒಂದು ಹಂತದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಕೊನೆಗೊಂಡು ಹೊಸದೊಂದು ಚೈತನ್ಯದ ಅವಸ್ಥೆ ಆರಂಭವಾಗುವುದರ ಸೂಚನೆ ಕೊಡುತ್ತದೆ. "ನಾಟಕದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಚೈತ್ರ ಹಾಗೂ ಶಿಶಿರಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಆವರ್ತನಗೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ನಾಟಕದ ಆಶಯ ಹಾಗೂ ನಿಲುವುಗಳು ಖಚಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಬದುಕನ್ನು ನುಂಗುವ ಶಿಶಿರ, ಬಿಜ್ಜಳನ ಕ್ರೌರ್ಯವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸಿದರೆ; ಚೈತ್ರ ಹೊಸ ಬದುಕಿನ ಎಲ್ಲ ಸತ್ವಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ."[೧೦] 'ಸುಲ್ತಾನ ಟಿಪ್ಪು' ಶಿವಪ್ರಕಾಶರ ಎರಡನೆಯ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಕುರಿತಾದ ನಾಟಕವಾದರೂ ಮೀರಸಾಧಕನ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣವೇ ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಮೀರಸಾಧಕ್ ತನ್ನ ಕುಟಿಲತೆಯಿಂದ ಟಿಪ್ಪುವನ್ನು ಪತನದ ಕಡೆಗೆ ತಳ್ಳುವುದನ್ನು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಬ್ರಿಟೀಷರ "ಕುಟಿಲತೆ, ಕಪಟ, ಸಂಚುಗಾರಿಕೆ"ಗಳ ಪ್ರತೀಕವೆನ್ನುವಂತೆ ಮೀರಸಾಧಕ್ ಇಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಿ.ಜಿ.ಕೆಯವರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡ ಟಿಪ್ಪುಸುಲ್ತಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ಕಳೆಗಟ್ಟಿದವನು ಮೀರಸಾಧಕ್‌ನೆ ಹೊರತು ಟಿಪ್ಪುಸುಲ್ತಾನನಲ್ಲಿ ಎಂದ ಡಾ. ಕೆ.ಎಂ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಬಸವಣ್ಣ, ಟಿಪ್ಪುಸುಲ್ತಾನ್, ನಾದಿರ್‌ಶಾ ಮುಂತಾದ ಚರಿತ್ರೆಯ ವಸ್ತುವನ್ನುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಕಟಗೊಂಡ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಿ ಹೋದ ಘಟನೆ, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ತೀವ್ರ ಹುಡುಕಾಟಗಳು ಆರಂಭವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳೂ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿದವು. ಪ್ರಸನ್ನರ 'ದಂಗೆಯ ಮುಂಚಿನ ದಿನಗಳು', ಲಿಂಗದೇವರು ಹಳೇಮನೆಯವರ 'ಹೈದರ್', 'ಅಂತೆಂಬರ ಗಂಡ', 'ಚಿಕ್ಕದೇವಭೂಪ', ಹೂಲಿಶೇಖರರ 'ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕ್ರಾಂತಿ' ಇಂತಹ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ಸಂಸರ ಜೀವನವನ್ನು ಕುರಿತು ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಬರೆದ ನಾಟಕ 'ಪೋಲೀಸರಿದ್ದಾರೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆ'. ಇದನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ನಿಖರವಾಗಿ ಕಿ.ರಂ. ನಾಗರಾಜುರವರು 'ನೀಗಿಕೊಂಡ ಸಂಸದಲ್ಲಿ' ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂಸರ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಬಂದ ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣರ 'ಹುತ್ತವ ಬಡಿದರೆ' ರಾಜನ ಪರವಾಗಿ ನಡೆದ ಹೋರಾಟವನ್ನು ಜನತೆಯ ಪರವಾಗಿ ನಡೆದ ಹೋರಾಟವೆಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ತೋರಿದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶರ 'ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಸ್ವಪ್ನ ನೌಕೆ' 'ಚರಿತ್ರೆ- ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಗಳನ್ನು ರೂಪಕವಾಗಿಸುವ' ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಕನಕನನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಕಿ.ರಂ. ನಾಗರಾಜುರವರ 'ಕಾಲಜ್ಞಾನಿ ಕನಕ' ಮತ್ತೊಂದು ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ ಕೃತಿಯಾಗಿದ್ದು ಕನಕದಾಸನ 'ಬದುಕು ಮತ್ತು ಕೃತಿಗಳು' ಜಗತ್ತಿಗೆ ನೀಡಿ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ.

ಅಡಿ ಟಿಪ್ಪಣಿ :

೧. ರೋಮಿಲಾ ಥ್ಯಾಪರ್: ಗತಕಾಲದ ಬಗ್ಗೆ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹ, ಅನುವಾದ - ಸೂರ್ಯನಾಥ ಯು.ಕಾಮತ್, ನ್ಯಾಶನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟ್, ಪು. ೧-೨
೨. ಪ್ರೊ. ಎಂ.ಎಚ್. ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ: ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಪುರಾಣ, ಆಶಯ ಲೇಖನ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಪು. ೧೨
೩. ವಿಲ್ ಮತ್ತು ಏರಿಯಲ್ ಡ್ಯೂರಾಂಟ್: ಇತಿಹಾಸದ ಪಾಠಗಳು, ಅನುವಾದ-ಭಗವಾನ್, ಮಹಿಮ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು. ಪು. ೧
೪. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ: ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನದ, ಪು. ೧೮೭-೧೮೮
೫. ಡಾ. ಎಚ್. ಕೆ. ರಂಗನಾಥ್: ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಪು. ೩೪೩ ಬೆಂಗಳೂರು.
೬. ಡಾ. ಎಚ್.ಕೆ. ರಂಗನಾಥ: ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಪು. ೩೪೩
೭. ಪ್ರಸನ್ನ: ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು, ಸಂ - ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್, ಪು. ೪೧.
೮. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ: ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೨೧೫.
೯. ಮಾಧವ ಕುಲಕರ್ಣಿ: ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು, ಸಂ - ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್, ಸ್ವಪ್ನ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಪು. ೧೭೬
೧೦. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ: ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೨೯.
೧೧. ಕಿ.ರಂ. ನಾಗರಾಜ: ಮಹಾಚೈತ್ರದ ಮುನ್ನುಡಿ, ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಪು. xi

* * *

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ಸಂಬಂಧ

ತುಘಲಕ್

ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಂಸರ ನಂತರ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಸಿಕ್ಕಿದ್ದು ನವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರಿಂದ. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ತುಘಲಕ್' (೧೯೬೪) ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತುಘಲಕ್ ಒಬ್ಬ ಕನಸುಗಾರನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಹಿಂದೂ, ಮುಸ್ಲಿಂ ಧರ್ಮದ ಪ್ರಜೆಗಳಿದ್ದದ್ದರಿಂದ ತನ್ನನ್ನು ಮುಸ್ಲಿಂಪರ ದೊರೆ ಎಂದು ಗುರ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಇಷ್ಟವಿಲ್ಲ. ತಾನು ಹಿಂದೂ ಪರನೆಂದು ತೋರಿಸ ಹೊರಟಾಗ ಹಿಂದೂಗಳು ಅವನನ್ನು ಅನುಮಾನದಿಂದ ನೋಡಿದರೆ, ಮುಸ್ಲಿಮರು ಅಸಹನೆಯಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಇವರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಸಮತೋಲನ ಸಾಧಿಸುವುದು ಅವನ ಕನಸು. ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿನ ಅತಿ ಜಾಣನಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ಹೇಗೆ ಅತಿ ದೊಡ್ಡ ಹುಚ್ಚನೂ ಆಗಿರಬಹುದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ತುಘಲಕ್ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ. ತುಘಲಕ ರಾಜ್ಯವೆಂದರೆ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಪ್ರಭುತ್ವ ಹಾಗೂ ಕ್ರೌರ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಂಕೇತ. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೩೨೫ ರಲ್ಲಿ ಪಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬಂದು ಇಪ್ಪತ್ತಾರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ರಾಜ್ಯಭಾರ ಮಾಡಿದ ಇವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯ ಕ್ಷಾಮ ಡಾಮರಗಳಿಗೆ ತುತ್ತಾಯಿತು. ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಆಳ್ವಿಕೆ ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ, ದೌಲತಾಬಾದಿಗೆ ಆಡಳಿತ ವರ್ಗಾಯಿಸಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿ ತನ್ನ ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಬಲವಂತದಿಂದ ವಲಸೆ ಹೋಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ತಲುಪಿದ ನಂತರ ಸಾವು, ನೋವು, ನಷ್ಟಗಳನ್ನು ನೋಡಲಾರದೆ ಮರಳಿ ದೆಹಲಿಗೆ ವಲಸೆ ಹೋಗುವಂತೆ ಕಟ್ಟಪ್ಪಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಚಿನ್ನ, ಬೆಳ್ಳಿ ನಾಣ್ಯಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ತಾಮ್ರದ ನಾಣ್ಯಗಳನ್ನು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ತಂದದ್ದಲ್ಲದೆ ಆ ನಾಣ್ಯಗಳನ್ನು ಖಾಸಗಿಯವರಿಗೆ ಉತ್ಪಾದಿಸಲು ಪರವಾನಗಿ ಕೊಟ್ಟು, ಆ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲೂ ಸೋಲುತ್ತಾನೆ. ದೊಡ್ಡ ಕನಸುಗಾರನಾದರೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಜೀವನದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಲು ಅಸಮರ್ಥನಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿನ ವಿಘಟನೆಗೆ ಹಲವು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಲಾಗಿದೆ. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ಸಿದ್ಧಾಂತದಂತೆ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ವಿಪರ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಕನಸುಗಾರಿಕೆಯಿದೆ, ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನೆರವೇರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವತೆ ಅಡ್ಡ ಬರುತ್ತದೆ. ವಿಪರ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ಆತನಿಗೆ ಸರ್ವಜ್ಞನಂತೆ ಮಾತನಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಸರ್ವಶಕ್ತನ ಶಕ್ತಿ ಆತನಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಆತ ಭವ್ಯದ ಭ್ರಾಂತಿ (delusion of grandeur) ಯಲ್ಲಿದ್ದ ಮಾನಸಿಕ ರೋಗಿಯಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಂಥ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತನ್ನ ಧರ್ಮದವರೇ ಆದ ಅಝೀಝ್ ಮುಂತಾದವರು ಹಿಂದುಗಳ ವೇಷದಲ್ಲಿ ತನಗೆ ಹೇಗೆ ಮೋಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂಬುದು ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಂತೆ ತಾಮ್ರದ ನಾಣ್ಯಗಳನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತಂದಾಗ ಖೊಟ್ಟಿ ನಾಣ್ಯಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ ತನ್ನ ಆಡಳಿತ ಯಂತ್ರವನ್ನೇ ಹೇಗೆ ದುರುಪಯೋಗಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯದಷ್ಟು ಮುಗ್ಧನೂ, ಹುಚ್ಚನೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ."[೧]

ಆದರೆ ಅವನ ವಿಲಕ್ಷಣ ವರ್ತನೆಗೆ ಕಾರಣ ಅವನ ಯೋಚನೆ ಹಾಗೂ ಕೈಗೊಂಡರೂ ಮುಗಿಸಲಾರದ ಕಾರ್ಯ ಅಥವಾ ಕ್ರಿಯೆಯ ನಡುವಿನ ಅಂತರದಲ್ಲಿದೆ. ತುಘಲಕನ ಮೂಲಭೂತ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಲಂಕೇಶರು ಈ ಮುಂದಿನಂತೆ ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ "ತುಘಲಕ್ ಎಂಬ ಚರಿತ್ರೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಮ್ಮ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಬರಹಗಾರರ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದರೆ ಆತ ದೇಶೋದ್ಧಾರಕ ಪಣತೊಟ್ಟ ಐಲುದೊರೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ! ಆತನ ಆದರ್ಶ, ದೇಶಪ್ರೇಮ, ಆತನ ಆಧುನಿಕ ವಿಚಾರಗಳು, ಅವನ ಶೌರ್ಯ, ಜಾಣತನ ಇವು

ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ಈ ನಾಟಕದ ತುಘಲಕನ ಮುಖ್ಯ ದುರಂತ ಆತ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಸತ್ಯದ ಅರಿವು ಪಡೆಯಲು ಯತ್ನಿಸಿ ಸೋಲುವುದರಲ್ಲಿದೆ; ಆತನ ಬದುಕು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಬದುಕುತ್ತಿರುವುದು ಸತ್ಯವಾಗಿ ನಾನು ಇದ್ದೇನೆ, ನಾನು ಜೀವಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ, ನಾನು ನಾನೇ ಆಗಿದ್ದೇನೆ ಎಂಬುದರ ತಿಳಿವು ಅವನಿಗಿದೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ಇರವಿನ ದುರಂತ ಅವನ ಕೊರಳಿಗೆ ಬಿದ್ದಿದೆ."[೨] ತನ್ನ ಪ್ರಜೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ತನ್ನ ಯೋಜನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಪಾರ ವಿಶ್ವಾಸ ಹಾಗೂ ಆ ವಿಶ್ವಾಸ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಬಾರದೆ ಜಾರುವುದು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ದುರಂತ. ಒಂದು ಮನಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ, ಮತ್ತೊಂದು ಮನಸ್ಥಿತಿಗೆ ತುಘಲಕ್ ವೇಗವಾಗಿ ಚಲಿಸುತ್ತಾ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಾಗುತ್ತಾನೆ.

ತುಘಲಕನ ಈ ಅವಸರದ, ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಯೋಜನೆಗಳಿಲ್ಲದ, ಸಂಶಯದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಅವನ ಗತದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅವನ ತಂದೆಯ ಕೊಲೆಯಾಗುವುದು, ಸ್ವತಃ ತುಘಲಕನ ಕೊಲೆಯ ಪ್ರಯತ್ನ, ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ಆರಂಭಿಸಲೆಂದು ಬಂದ ಪ್ರವಾಸಿ ಘಿಯಾಸುದ್ದೀನನ್ನು ಕೊಂದ ಅಝೀಝು ತಾನೇ ಪ್ರವಾದಿಯಾಗಿ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ಆರಂಭಿಸುವುದು ಇವೆಲ್ಲ ಅವನಲ್ಲಿನ ಕ್ರೌರ್ಯ, ನಿರಂಕುಶತ್ವಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿಯಾಗುತ್ತವೆ. "ಎಲ್ಲವೂ ಸರಿಯಾಗಿದ್ದು ತುಗ್ಲಕ ಯಾಕೆ ಕ್ರೂರನೂ, ನಿರಂಕುಶನೂ, ಮೊಂಡನೂ ಆದ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಸರಿಯಾದ ಉತ್ತರ ಸಿಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಎಲಿಯಾಸ್ ಕೆನೆಟ್ಟಿ (೧೯೮೧ರಲ್ಲಿ ಈತನಿಗೆ ನೋಬೆಲ್ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಸಿಕ್ಕಿತ್ತು) ಎಂಬ ಲೇಖಕ ತನ್ನ ಕ್ರೌಡ್ಸ್ ಎಂಡ್ ಪವರ್ ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಉತ್ತರವನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ತುಗ್ಲಕನ ಸಂಕಷ್ಟ ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಇತ್ತು. ಈತ ಅಧಿಕಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು (ತಂದೆಗೆ ಪ್ರಿಯನಾಗಿದ್ದ ಚಿಕ್ಕ ತಮ್ಮನನ್ನು) ಕೊಲೆ ಮಾಡಿ ಪಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬಂದವನು. ಇದರ ಸತ್ಯಾಸತ್ಯತೆ ಏನಿದ್ದರೂ ದೆಹಲಿಯ ಪೌರರು ಹಾಗೆ ನಂಬಿದ್ದರು. ರಾಜನು ರಾಜಧಾನಿಗೆ ಮರಳುವಾಗ ಆತನನ್ನು ಸಂಭ್ರಮದಿಂದ ಸ್ವಾಗತಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತುಗ್ಲಕನೇ ಸ್ವಾಗತ ಸಮಾರಂಭದ ಉಸ್ತುವಾರಿ ನೋಡಿಕೊಂಡಿದ್ದು, ಆಗ ಮರದ ಅಟ್ಟಳಿಕೆಯೊಂದನ್ನು, ಆನೆಯಿಂದ ಬೀಳಿಸಿ ತಂದೆಯನ್ನು ತಮ್ಮನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಿಸಿದ. ನೋಡುವವರಿಗೆ ಅಪಘಾತದಂತೆ ಕಾಣಬೇಕು ಎಂದುಕೊಂಡಿದ್ದ."[೩] ಪ್ರಜೆಗಳು ರಾಜನಿಗೆ ಅಂಜಿ ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಂತೆ ಇದ್ದರೂ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿದ್ದವು. ಅಧಿಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ತಂದೆ ತಮ್ಮನನ್ನು ಕೊಂದ ಪಾಪಭೀತಿ, ಪ್ರಜೆಗಳ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಕೊಲೆಗಾರನಾಗಿರುವ ಸಂಶಯ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಕಾಡುತ್ತಿದ್ದು ಈ ಕಾರಣಗಳೇ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅವನನ್ನು ಅಸಂಗತನನ್ನಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿದ್ದವು.

ಶಾಂತಿಪ್ರಿಯನಾದರೂ ತನ್ನೆದುರು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಹಿಂಸೆ ದೌರ್ಜನ್ಯಗಳನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಲಾರ. ಹಿಂಸೆ, ಕ್ರೌರ್ಯ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗಗಳಾಗಿಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಪ್ರಜೆಗಳ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ದೇವರಾಗಲು ಹೊರಟ ತುಘಲಕನಿಗೆ ಇಂದಿಗಿಂತ ನಾಳೆ ಮುಖ್ಯ. ನಾಳೆ ತಾನು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಬೇಕು ಎಂಬ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ ವೇಗವಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಉದ್ದೀಪಿಸುತ್ತದೆ. ಯಯಾತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ 'ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನ ಪಂಚಾಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ' ಎಂಬ ಮಾತು ತುಘಲಕನ ಹೋರಾಟಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನ ಕನಸಿನ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೂ ವಾಸ್ತವದ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೂ ತಾಳಿಕೆಯಾಗದೆ ಏಕಾಂಗಿ ವೀರನಾಗುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಕನಸಿನ ರಾಜ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸಾಕಾರಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಹೊರಟು ಪ್ರಜೆಗಳಿಂದ ದೂರವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಜೆಗಳು ಅರಸನೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಅಂಜಿ ನಡೆದರೂ, ಅವನ ಯೋಜನೆಗಳು ಸಮ್ಮತವಿಲ್ಲ. ಈ ಮಧ್ಯೆ ಒಂಟಿಯಾದ ಅವನ ಸ್ವಗತಗಳು ತನ್ನ ಕನಸಿಗೂ, ಕ್ರಿಯೆಗೂ ಇರುವ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆ ತುಘಲಕನ ಕನಸನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಹಿಡಿದಿಡುತ್ತದೆ.

"ಆದರೆ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಬೇರಿಳಿಯುವ ಮೊದಲು ನಕ್ಷತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಟೊಂಗೆ ಬಿಚ್ಚುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ ನನ್ನ ಹಿಂದೂ ಪ್ರಜೆಗಳಂತೆ ನನಗೂ ಪುನರ್‌ಜನ್ಮದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸವಿದ್ದರೆ ಎಷ್ಟು ಒಳ್ಳೆಯದಾಗುತ್ತಿತ್ತು ತಾಯಿ. ಆದರೆ ನನಗಿರುವುದು ಒಂದೇ ಜನ್ಮ. ಒಂದೇ ದೇಹ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನನ್ನ ಪ್ರಜೆ, ನನ್ನ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ, ನನ್ನ ದೇವರು ಎಳೆದಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ನಿದ್ರೆಗೆಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನ ಕೊಡಲಿ ನೀನೇ ಹೇಳು."[೪] ಈ ಮಾತುಗಳು ದೇವರ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಇರುವ ಗೊಂದಲ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ದೇವರು ಸರ್ವಶಕ್ತ ನಿಜ, ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ನಾವೇ ಜವಾಬ್ದಾರರು ಎನ್ನುವ ತುಘಲಕ್ ಅಸಂಗತವಾದದ ನಾಯಕನೂ ಹೌದು. ತನ್ನ ಕನಸನ್ನು ಸಾಕಾರಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ತುಘಲಕನಿಗೂ ವಿಧಿಗೂ ಇರುವ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ತನ್ನ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡವಾಗಿ ಬರುವ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರನ್ನು ತನ್ನ ಕುಟಿಲತೆ, ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅವನ ತಂದೆ, ತಮ್ಮ, ಪ್ರವಾದಿ ಶೇಖ ಇಮಾಮುದ್ದೀನ,

ಶಿಹಾಬುದ್ದೀನ. ಮಲತಾಯಿ ಬರುತ್ತಾರೆ. ತನ್ನಂತೆ ಕಾಣುವ ಪ್ರವಾದಿ ಶೇಖ ಇಮಾಮುದ್ದೀನನ್ನು ಆಯಿನೇ ಉಲ್ಮುಲ್ಕನ ವಿರುದ್ಧ ದಾಳವಾಗಿ ಬಳಸಿ ಗೆಲ್ಲುವ ರೀತಿ ಅವನ ರಾಜಕೀಯ ಕುಟಿಲತೆ ಹಾಗೂ ಬುದ್ಧಿಮತ್ತೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ.

ಇಡೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವನು ನಂಬುವುದು ಮೂವರೇ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು. ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಕುಟಿಲತೆಯನ್ನು ಉಳ್ಳ ನಜೀಬ, ಇತಿಹಾಸಕಾರ ಬರನಿ, ಹಾಗೂ ಅವನನ್ನು ಕಾಳಜಿಯಿಂದ ನೋಡುವ ಮಲತಾಯಿ. ಅವನಷ್ಟೇ ವೇಗವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಬಲ್ಲವರು ಹಾಗೂ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಬಲ್ಲವರು ನಜೀಬ ಹಾಗೂ ಅಗಸನಾದ ಅಝೀಝ. ಅಝೀಝನನ್ನು ಆದರ್ಶದ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ. ಜಾಣ್ಮೆ ಹಾಗೂ ಕುಟಿಲತೆಯಲ್ಲಿ ತುಘಲಕನಿಗೆ ಸಮಾನವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ತುಘಲಕನ ಕ್ರೌರ್ಯದ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖ ಅಝೀಝ. ಧರ್ಮದ ಹೊದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದು ವಿಷ್ಣುಶರ್ಮನಾಗಿ ವಿವಾದಿತ ಜಮೀನನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ನಕಲಿ ತಾಮ್ರದ ನಾಣ್ಯಗಳನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ, ದೌಲತಾಬಾದಿಗೆ ವಲಸೆ ಹೋಗುವವರನ್ನು ಹಿಗ್ಗಾಮುಗ್ಗಿ ದೋಚುತ್ತಾನೆ. ಸಂದರ್ಭ ಬಂದರೆ ಖಲೀಫರ ವಂಶದ ಘೀಯಾಸುದ್ದೀನನ್ನು ಕೊಂದು ತಾನೇ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅಧಿಕಾರದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಲೆ, ಸುಲಿಗೆ, ಅತ್ಯಾಚಾರ ಸಾಧಾರಣವಾದದ್ದು ಎಂಬುದು ತುಘಲಕನಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿಯಾದ ಅಝೀಝನ ನಂಬುಗೆ. "ನೀನೊಂದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ಪ್ರಾಣಿ. ಎಷ್ಟೆಲ್ಲ ಹೆಣಗಳನ್ನು ನೋಡಿದ್ದೀ, ಎಷ್ಟೆಲ್ಲ ಹೆಣಗಳಲ್ಲಿ ಹುಲ್ಲುತುಂಬಿ ಅವುಗಳ ಮೇಲೆ ಹೊಲಸು ಆಟವನ್ನಾಡಿದ್ದೀ. ಇನ್ನೂ ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯ ಸಾಯುವುದನ್ನು ನೋಡಲಿಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ ನಿನಗೆ?"[೫]

ತನ್ನ ಮಾರ್ಗ ರಕ್ತಪಾತದೆಂದು ಗೊತ್ತಾದರೂ ಆ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ತುಘಲಕ್ ಹೊರಬಾರದವನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ವಿಫಲತೆಗಳು ಕಣ್ಣಿಗೆ ರಾಚಿದರೂ ತನ್ನ ಕನಸನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕನಸು ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಯ ನಡುವಿನ ಒದ್ದಾಟದಲ್ಲಿನ ತುಘಲಕ್‌ನನ್ನು ಕಾಮೂನ ಕಾಲಿಗುಲನಿಗೆ ಹಲವು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ದೈವದ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡೆದ್ದ ಕಾಲಿಗುಲ ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ವಿಕೃತವಾದರೂ ಸಹಜವೇ ಎಂಬಂತೆ ತನ್ನ ಪ್ರಜೆಗಳ ಮೇಲೆ ಹೇರುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಜೆಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ದೇವನಾಗಲು ಹೊರಟ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬಂಟಿಯಾದ ಕಾಲಿಗುಲನಿಗೆ ತಾಕಲಾಟಗಳಿಲ್ಲ. ಹಿಂಸೆ, ಕ್ರೌರ್ಯಗಳೇ ಅವನ ಅಧಿಕಾರ ಸೂತ್ರಗಳಾದರೂ ಕವಿ ಮನಸ್ಸು ಅಪ್ರತಿಮ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿ ಉಳ್ಳವನು. "ಕಾಮೂನ ಕಾಲಿಗುಲಾನಿಗೂ ಗಿರೀಶರ ತುಘಲಕನಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮನಗಾಣಬೇಕು. ಕಾಲಿಗುಲ ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಆನಂದಿಸುತ್ತಾನೆ ಅದರಿಂದ ಉತ್ಕರ್ಷಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮಹಮ್ಮದನಾದರೂ ಒಂದೊಂದು ಕೊಲೆ ಮಾಡಿದಾಗಲೂ ವಿಹ್ವಲನಾಗಿ ಒದ್ದಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹಿಂಸೆ ಅವನನ್ನು ಬೆಂಬಿಡದ ಭೂತದಂತೆ ಕಾಡಿಸುತ್ತ ಮತ್ತೊಂದು ಹಿಂಸೆಗೆ ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಕೊಲೆಮಾಡಿ ಖಾಸಗಿಯಾಗಿ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಪರಿತಪಿಸುವ ತುಘಲಕನ ದುರಂತವೇ ವಿಚಿತ್ರವಾದುದು."[೬]

ಇಡೀ ನಾಟಕವನ್ನು ಒಂದು ರೂಪಕ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿ ನೋಡುವುದು ಸೂಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾನವ ಕಾಣುವ ಕನಸಿಗೂ ಅವನು ಮಾಡುವ ಕ್ರಿಯೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿರಲೇಬೇಕು. ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ಎರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಚಲಿಸಲಾರವು. ಇಲ್ಲಿನ ತುಘಲಕ್ ಮೈ ಮತ್ತು ಮನಸು ಕೂಡಿ ನಡೆಯದೆ ಹೋದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಅಂತರಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಕನಸುಗಳಿಗೂ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೂ ಅಗಾಧವಾದ ಕಂದರ ಏರ್ಪಟ್ಟಿದ್ದು ಅದನ್ನು ದಾಟಲು ಅವನು ಬಳಸುವ ಹಾದಿ ಹಿಂಸೆ ಮತ್ತು ಕ್ರೌರ್ಯ. ತುಘಲಕ್‌ನನ್ನು ನಮ್ಮ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ರಾಜಕೀಯ ನಾಯಕ ನೆಹರುಗೆ ಹೋಲಿಸಲಾಗಿದೆ. "ಆ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇಡೀ ನಾಟಕ ಒಂದು ರೂಪಕವಾಗಿ ನೆಹರೂ ಯುಗದ ವ್ಯಂಗ್ಯಪೂರ್ಣ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಕ್ರಾನಂಗಲ್ ಮುಂತಾದ ಬೃಹದ್ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ದೇಗುಲಗಳೆಂದು ಕರೆದು, ಔದ್ಯೋಗಿಕರಣದತ್ತ ದಾಪುಗಾಲು ಹಾಕಿದ ನೆಹರು ಅವರ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ನಿಷ್ಠುರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ಅಭೂತಪೂರ್ವವಾಗಿ ಸೆರೆಹಿಡಿಯುತ್ತವೆ."[೭] ಆಳುವವರ ಶಕ್ತರಾಜಕಾರಣದ ಗೂಢ ಒಳ ವಲಯ ಹಾಗೂ ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರು ಅನುಭವಿಸುವ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ವಲಯ ಇವುಗಳ ನಡುವಣ ಅಂತರವನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಶಕ್ತವಾಗಿ ತೋರಿಸಲಾಗಿದ್ದು ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ - "ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕ ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾರತದ ಹೊಸರಾಜಕೀಯದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಪೀಳಿಗೆಯವರು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಭ್ರಮನಿರಸನಗೊಂಡಿದ್ದನ್ನು, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ನೈತಿಕ ನಿಯಮಗಳು ಕ್ರಮೇಣವಾಗಿ ನಶಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಹಾಗೂ ನಾವು ಸಿನಿಕತೆ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿತ್ತು."[೮] ಚದುರಂಗದಾಟದಲ್ಲಿ ನಿಪುಣನಾದ ತುಘಲಕ್‌ನ ಮಾತು, ವ್ಯವಹಾರ, ಎದುರಾಳಿಯನ್ನು ಸದೆಬಡಿಯುವುದು ಎಲ್ಲವೂ ಆಟದ ಹಾಗೆಯೇ ಸರಾಗವಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಗಳನ್ನು ಕಾವಲು ಭಟರನ್ನಾಗಿಸಿ ಕೊಲೆಯ ಸಂಚಿನಿಂದ ಹೊರಬರುವುದು, ತನ್ನಂತೆಯೇ ಕಾಣುವ ಪ್ರವಾದಿ ಶೇಖ್ ಇಮಾಮುದ್ದೀನನ್ನು ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಅವನ ಕರಾರುವಕ್ಕಾದ ಪಳಗಿದ ರಾಜತಾಂತ್ರಿಕ ಕುಟಿಲತೆ ಹಾಗೂ ಪೂರ್ವ ನಿಶ್ಚಿತ ಯೋಜನೆಗಳಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ.

ತಲೆದಂಡ

'ತಲೆದಂಡ' ೧೨ನೇ ಶತಮಾನದ ಬಸವ-ಬಿಜ್ಜಳನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಘಟನೆಗಳ ಸುತ್ತ ಹೆಣೆಯಲ್ಪಟ್ಟ , ಸಾಮಾಜಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಗಳ ವಿವಿಧ ಮುಖ, ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತೋರುವ ನಾಟಕ. ಈಗಾಗಲೇ ಹಲವು ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ತಾವು ಈ ವಸ್ತು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರ್ನಾಡ್ ಕೊಡುವ ಕಾರಣ "ನೋಯುವ ಹಲ್ಲಿಗೆ ನಾಲಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹೊರಳುವಂತೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕನ್ನಡಿಗ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಆ ಯುಗದ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ, ಉತ್ಸಾಹಕ್ಕೆ, ಮೌಲಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುವ ಎದೆಗಾರಿಕೆಗೆ, ಗೆಲುವಿಗೆ, ನೋವಿಗೆ ಮರಳುವುದು, ಅದನ್ನು ಹೊಸ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ."[೯]

೧೨ನೇ ಶತಮಾನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧ ಹಾಗೂ ಜೈನ ಧರ್ಮಗಳು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಂದ ದೂರ ಸರಿದು ನಿಂತಿದ್ದವು. ವೈದಿಕ ಧರ್ಮ ತನ್ನ ಆಚರಣೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು ದೂರ ಸರಿಸಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸರಳ ಆಚರಣೆ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾನವನ ಹಿತವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬಸವಣ್ಣ ಮಾಡಿದ ಸುಧಾರಣೆ, ಕ್ರಾಂತಿ ವಿಶೇಷವಾದದ್ದು. ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಬಸವನನ್ನು ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಕನೆಂದು, ಧರ್ಮ ಸಂಸ್ಥಾಪಕನೆಂದು, ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯೆಂದು, ವೈಚಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿ ಉಂಟುಮಾಡಿದವನೆಂದು ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇತರ ಸುಧಾರಕರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಬಸವಣ್ಣ ಎಲ್ಲೂ ಸಂಸಾರ ತ್ಯಜಿಸುವ ಕಲ್ಪನೆ ಹೇಳಲಿಲ್ಲ. ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಬಗ್ಗೆ, ದೀನದಲಿತರ ಬಗ್ಗೆ, ಸ್ತ್ರೀಯರ ಸ್ಥಾನಮಾನದ ಬಗ್ಗೆ ಅಪಾರ ಕಾಳಜಿ ಹೊಂದಿದ್ದ ಅವನ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಕಾಯಕ ಮತ್ತು ದಾಸೋಹ. ಮೊಟ್ಟಮೊದಲನೆಯ ಬಾರಿಗೆ ಜನರ ನಡುವೆ ಉದಯಿಸಿದ ನಾಯಕನೊಬ್ಬ, ಜನರ ನಡುವೆಯೇ ಬದುಕಿ ಎಲ್ಲ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಓರೆಗೆ ಹಚ್ಚಿ ನೋಡಿ, ಅಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿ ಗೆದ್ದವನು. ಪಂಡಿತರ ಭಾಷೆಯಾಗಿದ್ದ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಆಡುನುಡಿ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ನೀತಿ ನಡಾವಳಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ರೂಪುಕೊಟ್ಟವನು. ಬಿಜ್ಜಳನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಭಂಡಾರಿಯಾಗಿ ಅರಸನ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಸಖ್ಯ ಸಾಧಿಸುತ್ತಲೇ ಜನರ ನಡುವೆ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ವಿಚಾರ ಬಿತ್ತುತ್ತಾ ಹೋದವನು. ವರ್ಣಾಶ್ರಮ ಧರ್ಮ, ಯಾಗ - ಮಂತ್ರ ತಂತ್ರಗಳು, ದೇವಭಾಷೆಯಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ, ಪೌರೋಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಬಸವಣ್ಣ ನಡೆಸಿದ ಹೋರಾಟ ಜನಸಂಘಟನೆಯ ದಾರಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿತು. ಬಸವನ ಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ಕೇಳಿ ದೇಶದ ಮೂಲೆಗಳಿಂದ ಹರಿದು ಬಂದ ಜನ ಅವನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಅನುಭವ ಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ಸೇರಿದರು.

ತಲೆದಂಡ ಮೂರು ಅಂಕಗಳ, ಒಟ್ಟು ಹದಿನಾರು ದೃಶ್ಯಗಳ ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಮರಳಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡುವ ನಾಟಕ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿರುವ "ಬಸವಣ್ಣ ಬಿಜ್ಜಳನ ಸ್ನೇಹ, ಬಸವಣ್ಣ ಮತ್ತು ಜಡಗೊಂಡ ವೈದಿಕರ ಸಂಘರ್ಷ, ವೈದಿಕರ ಕಲಾವತಿ ಸಮಗಾರಶೀಲ ವಿವಾಹದ ಸಂದರ್ಭ, ವೈದಿಕರ ಕೈಗೊಂಬೆಯಾದ ಸೋವಿದೇವನ ದೌರ್ಜನ್ಯ, ಶರಣರ ಕೈಯಿಂದಲೇ ಕೊಲೆಯಾಗುವ ಬಿಜ್ಜಳ" ಈ ಎಲ್ಲಾ ವಿವರಗಳನ್ನು ಸಾದ್ಯಂತವಾಗಿ ಹೆಣೆಯಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ಜಗದೇವ. ಬಸವನ ಹಾಗೇ ವೈದಿಕ ಕುಲದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ವೈದಿಕತನವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಶರಣನಾದವನು. ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾಯಕನಾಗಿ ಸಮಾನವಾಗಿ ಅಥವಾ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವುಳ್ಳ ಮತ್ತೊಂದು ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪಾತ್ರ ಮಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾಗುವ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ನಾಯಕ ಎದುರಿಸಬಹುದಾದ ವೈಚಾರಿಕಾ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ತಾನು ಎದುರಿಸುತ್ತದೆ. ಬಿಜ್ಜಳ ಮತ್ತು ಬಸವನ ಸ್ನೇಹ ಅರಸ ಭಂಡಾರಿಯಾಗಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಸಹಜ ಮಾನವನ ಸಂಬಂಧವಾಗಿಯೂ ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿರುತ್ತದೆ.

ಅರಸನಾಗಿ ಬಿಜ್ಜಳನ ಒತ್ತಡವನ್ನು, ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಸವನ ತಣ್ಣಗಿನ ತಳಮಳವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಬಸವನನ್ನು ಜನರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪವಾಡ ಪುರುಷನನ್ನಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತಲೇ, ಅದರ ಮಧ್ಯೆ ಹೌಹಾರಿರುವ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಬಿಜ್ಜಳ-ಸೋವಿದೇವ, ಬಸವ ಜಗದೇವರ ಅಂತರವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ, ತತ್ವ

ಅನುಷ್ಠಾನಕ್ಕೆ ಬರುವುದರಲ್ಲಿ ಇರುವ ತಾಂತ್ರಿಕ ತೊಂದರೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಬಸವಣ್ಣನ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿದ್ದೂ ತಾನು ಶರಣನಾಗದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಬಿಜ್ಜಳ ಕೊಡುವ ಕಾರಣ "ಆಗತಿದ್ದಿ. ಅದರ ಅಟು ಸರಳಿಲ್ಲದು. 'ಕಳಬೇಡ! ಕೊಲಬೇಡ! ಹುಸಿಯ ನುಡಿಯಲು ಬೇಡ! ಮುನಿಯಬೇಡ!....' ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಬ್ಯಾಡಗಳನ್ನ ತಲೀಗೆ ಸುತಗೊಂಡು ರಾಜಕೀಯದಾಗ ಬದುಕಿ ಉಳಿಯುದಂತ ಐತೇ! ಅಲ್ಲದ ಈ ಶರಣರ ನೀತಿಯರೆ ಅದೀತು. ಭಕ್ತಿ ಬ್ಯಾಡ. ಆ ಲಿಂಗಾರ್ಚನೆ, ಭಜನೆ, ಗೋಷ್ಠಿ, ಥೂ! ನನ್ನ ಪ್ರಜೆಗಳ ಸಮಾಧಾನಕ್ಕೆ ನಾ ಬೇಕಾದಟು ಗುಡಿ ಕಟ್ಟಿಸಲಿ, ಆದರ ನನ್ನ ಬಾಳಿನಾಗ ನಾ ಕಲಿತ ಒಂದ ಒಂದು ಸತ್ಯ ಅಂದರ: ನಾ ಇದ್ದೀನಿ, ದೇವರಿಲ್ಲ."[೧೦]

ಬಸವಣ್ಣನಿಗೆ ಯಾವುದೇ ತಾಕಲಾಟಗಳಿಲ್ಲ. ಸಿದ್ಧಿಗಾಗಿ ನಿರಂತರ ಹೋರಾಟ ನಡೆಸಿ, ತನ್ನ ಹೋರಾಟದ ಫಲಗಳನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾ ಬಹಿರಂಗದಲ್ಲಿ ಭಂಡಾರಿ, ಸಂಸಾರಿಯಾದರೂ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಜನಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಒಂದೊಂದು ಬಾರಿ ತಾನು ಮೂಡಿಸಿದ ಹಾದಿ ಹಿಡಿಯುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕವಲುಗಳನ್ನು ಕಂಡು ದಿಗ್ಭ್ರಾಂತನಾದರೂ ಧೈರ್ಯಗೆಡುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಗೊಂದಲದ, ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡದ್ದಕ್ಕಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಬದುಕು ಬಸವಣ್ಣನಿಗೆ 'ಪಗರಣದ ಮೆರವಣಿಗೆ ನಡೆದ ಹಾಂಗ ಇಡೀ ಬಾಳು' ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಪವಿತ್ರವಾದದ್ದರ ನಡುವೆ ಇರುವ ಭೀಭತ್ಸವನ್ನು ಸಹಿಸಲಾರದ ಬದುಕು ಅದು. ಹೊಸ ಸಮಾಜದ ಕನಸನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ಬಸವ ಎದುರಿಸಬೇಕಾದ ಭೀಕರ ವಾಸ್ತವವದು. ಪ್ರಭುವಿನ ಮೈಯಿಂದ ಹೊರ ಬಂದ ಅವರ ಬಾಳಿನಲ್ಲಿ ಈ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಬಸವ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಜಗದೇವನ ಗೊಂದಲಗಳಿಗೆ ಬಸವಣ್ಣ ತಾನು ಕಂಡ ಆ ಕನಸನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. "ತೊಗಲುಗೊಂಬೀ ನೆರಳಾಟದಾಗ ಪಾತ್ರ ಬರತಾವಲ್ಲ ಹಾಂಗ. ಅವರ ಜೀವನದಾಗ ನಡೆದ ಅಷ್ಟೂ ಸಂಗತಿ, ಸಾಲು ಸಾಲು ಸರಪಣಿ. ಅವರು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು - ಬಾಲ್ಯ - ಬನವಾಸಿಯು ನಾಗವಾಸ - ಕಾಮಲತೆಯ ಅಂದುಗೆ - ಅನಿಮಿಷಯ್ಯನ ಅಸ್ಥಿಪಂಜರ - ಅವನ ಕರಸ್ಥಲದ ಇಷ್ಟಲಿಂಗ. ಪಗರಣದ ಮೆರವಣಿಗೆ ನಡೆದ ಹಾಂಗ ಇಡೀ ಬಾಳು. ಅದರೊಳಗ ಸಿದ್ಧರಾಮಣ್ಣ, ನಾನು, ಅಕ್ಕಮ್ಮ... ಆದರ ಬರೇ ಶಿವ... ಸುಂದರ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಕೆಟ್ಟದ್ದೂ - ಕೊಳಕು, ನೀಚತನ, ಹೇಳಲಿಕ್ಕಾಗದಂಥ ರಾಡಿ ಕೊಳಚೆ."[೧೧]

ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಪಗರಣ' ಪದಕ್ಕೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಶೀಲ ಹಾಗೂ ಕಲಾವತಿಯರ ಮದುವೆಗೆ ಮುಂಚೆ ಜಗದೇವನೊಂದಿಗೆ ಕನಸನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ ಬಸವಣ್ಣ ವರ್ಣಸಂಕರದ ಮದುವೆ ಉಂಟಾದ ನಂತರದ ಪ್ರಕ್ಷುಬ್ಧ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪಡಿ ಸಂಗಮದಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ವೈದಿಕರ-ಶರಣರ ಅರಸನ ಅಧಿಕಾರದ ಘರ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಯಾಣ ರಕ್ತಪಾತದಿಂದ ನಲುಗಿಹೋಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಮನ ಮೈಯಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಸೃಷ್ಟಿಲಯದ ಭೀಭತ್ಸ ಕನಸನ್ನು ಬಸವಣ್ಣನಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಜಗದೇವ ಬಿಜ್ಜಳನನ್ನು ಶಿವಾಲಯದಲ್ಲೇ ಕೊಂದು, ತನ್ನನ್ನೂ ಕೊಂದುಕೊಂಡು ತನ್ನ ಗೊಂದಲಗಳನ್ನು ಕೊನೆಗಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಬಿಜ್ಜಳನ ಕೊಲೆಯ ಸುದ್ದಿ ತಲುಪಿದ ನಂತರ ಬಸವಣ್ಣ ಇದೇ ಪಗರಣವನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಬಯಲಾಗುವ ಸಂದರ್ಭ ಬಂತೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. "ಯಾರ ಹೆಸರು? ಯಾರ ರೂಪ? ಯಾರ ಗಾಯ? ಯಾರ ನೆತ್ತರು? ಈ ಹೆಣ ನನ್ನದು. ಬಿಜ್ಜಳನ ಹಂತಕನೂ ನಾನೆ. ಪ್ರಭುದೇವರು ನಡೆಸಿದ ಮೆರವಣಿಗೆಯೊಳಗಿನ ಇದ ಕೊನಿ ಪ್ರಸಂಗ. ವೇಷ ಮುಗಿದವು. ಉತ್ಸವ ಮುಗೀತು. ಇರುಳು ಕಳೀತು. ಈ ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಬರಿದು. ಶಬ್ದ ಮುಗ್ಧ. ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವ, ಇನ್ನು ಈ ಗರ್ಭಗುಡಿಯನ್ನು ನಿನ್ನ ಜ್ಯೋತಿಯ ಕುಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೀರಿಕೊಂಡು ಬಿಡು, ತಂದೆ. ಬೆಳಗು, ಬೆಳಗಿನೊಳಗು ಬೆಳಗು. ಮಹಾಬೆಳಗು."[೧೨]

ಬಿಜ್ಜಳನನ್ನು ಕೊಂದ ನಂತರ ಜಗದೇವ ತನ್ನ ಗೊಂದಲ ಕೊನೆಗಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ವೈದಿಕ ಧರ್ಮ ಬಿಟ್ಟು ಬಸವಣ್ಣನ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಆಕರ್ಷಿತನಾಗಿ ಶರಣನಾದ ಜಗದೇವ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ತೀವ್ರಗಾಮಿ ಧೋರಣೆಯುಳ್ಳವನು. ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಮರಣ ಅವನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಬಿರುಕನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಮನಸ್ಸು ಹೇಳಿದಂತೆ ದೇಹ ಕೇಳಿದರೂ, ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಆಲೋಚನೆಗಳು. ಆದರೆ ದೇಹ ಆಚರಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಅದೇ ವೈದಿಕ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು. ಈ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಬಸವಣ್ಣ ಕೊಡುವ ಉತ್ತರ 'ಅಲ್ಲಮನಿಂದ ಕಂಡ ಕನಸು'. ಜಗದೇವ ಬಿಜ್ಜಳನ ಹೆಣದ ಮುಂದೆ ವೈಚಾರಿಕ ಸಂಘರ್ಷದ ಭಾರದಿಂದ ಕುಸಿದು ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ. "ಇದ ನಿನ್ನ ದೇಗುಲ ಏನು? ಇವ ಕಂಭ. ಇದ ಹೊನ್ನ ಕಲಶ. ಎಷ್ಟು ಸಲೀಸಾಗಿ ಸ್ಥಾವರ ಆಗಿ ಹೋತೀ ಜಂಗಮ. ಒಂದ ಒಂದೇಟು. ಅಸ್ಥಿರವಾದದ್ದನೆಲ್ಲ ಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಒಂದ ಏಟು ಸಾಕು. ಈ ಶಿವಾಲಯ ಇದು ಪೊಳ್ಳಾಡಲಿಕ್ಕೇ ಹತ್ತೇವ. ಇದರೊಳಗ ರಕ್ತದ ಥಳಿ ಹೊಡೆದರ ಸಾಕು. ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ನಿಂದರತದ."[೧೩]

ಬಸವಣ್ಣನವರನ್ನು ಮೀರಿ ಆವೇಶದ ಭರದಲ್ಲಿ ಶರಣ ಚಳುವಳಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಶರಣರು ಬಸವನನ್ನು ಪವಾಡ ಪುರುಷನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದಾಗ ಬಸವ ದಿಗ್ಭ್ರಾಂತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನನ್ನು, ತನ್ನ ವಿಚಾರವನ್ನು ತಪ್ಪುದಾರಿಗೆಳೆಯುವ ದುರಂತವನ್ನು ತನ್ನೆದುರೇ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. "ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲ, ದೇಶಗಳ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಸತ್ವವನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶಿಸುತ್ತ ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಚಿಂತಿಸುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯನ್ನು ಹೊಳೆಯಿಸುವುದು ಈ ನಾಟಕದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ಬಸವಣ್ಣನ ದುಗುಡಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತ ಗಿರೀಶರು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ದುಗುಡಗಳಿಗೂ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಯಾರಿಗಾದರೂ ಅನ್ನಿಸದೇ ಇರದು."[೧೪] ಧರ್ಮ, ರಾಜಕೀಯ, ಸಂಘಟಕ ಶಕ್ತಿಯ ಹಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಅದರ ಎಲ್ಲ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕವಿದಾಗಿದೆ. ಧರ್ಮ ಸಂಸ್ಥಾಪಕರು, ರಾಜಕಾರಣಿಗಳು, ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಕರ ಹಿಡಿತದಿಂದ ಜಾರಿಹೋದ ಒಂದು ಸಮಾಜದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಈ ನಾಟಕ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಘರ್ಷಗಳಿಂದ ಹೊರಗೆ ನಿಂತ ಅಂದರೆ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರದಿಂದ ಹೊರಗೆ ನಿಂತ ಬಸವಣ್ಣ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದವನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಸ್ನೇಹವನ್ನು ನಂಬಿಕೊಂಡ ಬಿಜ್ಜಳ ವಿಹ್ವಲನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಶರಣ ಸಮೂಹ ಬಸವಣ್ಣನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಬಸವನ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಚಲಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಚಳುವಳಿಯ ಸಫಲತೆಗಿಂತ ವಿಫಲತೆಯ ಕಡೆಗೆ ನಾಟಕ ಕೈತೋರುತ್ತಿರುವಂತೆ ಘಟನೆಗಳು ಹೆಣೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. "ತುಘಲಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಬಂದ 'ತಲೆದಂಡ' ನಾಟಕ ಮಾತ್ರ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಮತ್ತು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟುತನದಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕಾಣುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಬಿಜ್ಜಳನ ಪಾತ್ರವನ್ನು 'ರಾಜ ಸಿಂಹಾಸನದ' ಮಟ್ಟದಿಂದ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ತಂದಿರುವುದು. ಈ ನಾಟಕವು ಬಸವಣ್ಣನ ಪಾತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಿಜ್ಜಳನ ದುರಂತವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರಿಕೃತವಾಗಿದೆ."[೧೫]

ಜಗದೇವನನ್ನು ಜೀವ ವಿರೋಧಿಯಾಗಿ ('ಸಾಯುತ್ತಾ ಬಿದ್ದಿರುವ ತಂದೆ, ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಗೋಳುಹೊಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ') ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆಯೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಕಾರ್ನಾಡ್ ಅಮೂರ್ತ(Absurd) ವಾದ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿದವರಿಗೆ ಜೀವ ವಿರೋಧಿಯಾಗುವ ಅಪಾಯ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. "ಶರಣನಾಗುವುದೆಂದರೆ ಬ್ರಹ್ಮಚರ್ಯೆ ಪಾಲಿಸುವುದು ಎನ್ನುವ ಭ್ರಮೆಯಿದೆ. ಬಸವಣ್ಣ ಬ್ರಹ್ಮಚಾರಿಯಲ್ಲ. ಬ್ರಹ್ಮಚರ್ಯವನ್ನು ಬೋಧಿಸಲೂ ಇಲ್ಲ. ಪಂಜಾಬಿನ ಆತಂಕವಾದಿಗಳ ಹಲವು ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳು ಜಗದೇವನಲ್ಲೂ ಇದೆ. ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳನ್ನು ಕೀಳಾಗಿ ಕಾಣುವುದು, ಬೆರಳು ಕುಯ್ದುಕೊಂಡು ರಕ್ತ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಬ್ರಹ್ಮಚರ್ಯೆ ಪಾಲಿಸುವುದು, ಹೆಂಡತಿಯ ಜೊತೆ ಮಾತನಾಡದೆ ಇರುವುದು, ಇದರಲ್ಲೆಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯ Standard Patternಗಳು, ಗಂಡಸುತನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಸನ್ನ ಕೆಡಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಇರುವ ವಸ್ತು...... ಇತ್ಯಾದಿ."[೧೬]

ಟಿಪ್ಪೂವಿನ ಕನಸುಗಳು

'ಟಿಪ್ಪೂ ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು' ಕಾರ್ನಾಡರ ಮೂರನೇ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನುಳ್ಳ ನಾಟಕ. ಇತಿಹಾಸದ ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಹೋದ ಟಿಪ್ಪು ಮೈಸೂರು ಸಂಸ್ಥಾನದ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಸುಲ್ತಾನ. ಹಿಂದಿನ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳಾದ ತುಘಲಕ್ ಮತ್ತು ತಲೆದಂಡಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಸಂಘರ್ಷ, ರಾಜಕೀಯ ಮಸಲತ್ತುಗಳ ವಿವಿಧ ಮುಖಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ವಸ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕವೇ ಆದರೂ ಇತಿಹಾಸ ನಿರ್ಮಿಸುವುದನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ. ಇತಿಹಾಸದ ದ್ವಂದ್ವ, ಕ್ರೌರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಹುಡುಕ ಹೊರಟ ಕಾರ್ನಾಡರು ಟಿಪ್ಪುವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಯಥಾಸ್ಥಿತಿಯ ಇತಿಹಾಸದ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೇ ಇಟ್ಟು ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಚರಿತ್ರೆಯ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವವರ ಹಲವು ರೀತಿಯ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಬ್ರಿಟೀಷರು ಬರೆದ ನಮ್ಮ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೂ ನಮ್ಮವರೇ ಬರೆದ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೂ ಹಲವು ಮುಖಗಳಿರುವುದು ಸಹಜ ಹಾಗೂ ವಾಸ್ತವವೂ ಕೂಡ. "ಭಾರತದ ಗತಕಾಲದ ಬಗ್ಗೆ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಅಥವಾ ಪರಿಶೋಧನೆ ಗತಕಾಲದ ಬಗ್ಗೆ ಹಲವಾರು ಭಾಷ್ಯಗಳಿಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಈ ಭಾಷ್ಯಗಳು ಸತತ ಪುನರುಚ್ಚರಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು; ಏಕೆಂದರೆ ಅವು ಪ್ರಥಮವಾಗಿ ರೂಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದವು. ಇವು ಭಾರತೀಯ ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಥನಕ್ಕೆ ಪಡಿಯಚ್ಚುಗಳಂತೆ ಆಗಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಇಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಲಾಗುತ್ತಿದ್ದರೂ ಅವು ಇಂದಿಗೆ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪಡಿಯಚ್ಚುಗಳು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹೀ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳಿಗೂ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಆರ್ಥಿಕ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿಗೂ

ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹಿರಿಮೆಯ ಪ್ರಸ್ಥಾಪನೆಗಾಗಿ ಕೂಡಾ ಕೆಲವು ಇಂಥ ಕಥನಗಳ ಪಡಿರೂಪುಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿವೆ. ಈ ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದ ಇತಿಹಾಸಗಳು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ಆಳ್ವಿಕೆಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಗತಕಾಲವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ಗುರಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ."[೧೭]

ಇಂಗ್ಲೀಷರು ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬಂದು ನೆಲೆಯೂರಲು ಹಲವು ರೀತಿಯ ಹುನ್ನಾರುಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಅವರಿಗೆ ತೀವ್ರ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯನ್ನೊಡ್ಡಿದ್ದ ಟಿಪ್ಪೂ ಸ್ವಭಾವತಃ ಸ್ವಾಭಿಮಾನಿ ಹಾಗೂ ಆದರ್ಶವಾದಿ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡವನು. ಅವರನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಬೇಕಾಗುವ ಸರ್ವಸಿದ್ಧತೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಫ್ರೆಂಚರ ಸೈನ್ಯಬಲವನ್ನು ಇರಿಸಿಕೊಂಡು ಬ್ರಿಟೀಷರ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗದೆ ಮೈಸೂರ ಹುಲಿ ಎನಿಸಿಕೊಂಡವನು. ಆದರೆ ಮರಾಠರ ಮತ್ತು ನಿಜಾಮರ ಅಸಹನೆ, ಅಸೂಯೆಯಿಂದ ಬ್ರಿಟೀಷರ ಕುಟಿಲೋಪಾಯದಿಂದ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಮಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಸ್ವದೇಶಿ ವಿಚಾರಗಳು, ಬ್ರಟೀಷರ ಆಕ್ರಮಣದ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಅಸಹನೆ, ಸಾಹಸ ಪರಾಕ್ರಮಗಳು ದಂತಕಥೆಗಳಾಗಿವೆ. ಟಿಪ್ಪುವನ್ನು ಜನಪದರಲ್ಲಿ ಸೇರಿಹೋಗಿರುವ ದುರಂತ ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿ ನೋಡಲಾಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಷ್ಟೆ ಸಾಮಾನ್ಯನಾಗಿದ್ದರೂ ಜನರಿಗಾಗಿಯೋ, ದೇಶಕ್ಕಾಗಿಯೋ, ನಾಡು ನುಡಿಗಾಗಿ ದುಡಿದು, ಹೋರಾಡಿ ಮರಣವನ್ನಪ್ಪಿದರೆ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. "ಹಲಗಲಿಯ ಬೇಡರಿಂದ ಹಿಡಿದು, ಸಂಗೊಳ್ಳಿ ರಾಯಣ್ಣ, ಕಿತ್ತೂರು ಚೆನ್ನಮ್ಮ, ಟಿಪ್ಪುವರೆಗೂ ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಜನಪದರ ಗಮನ ಸೆಳೆದಿದ್ದು ಜನಪದ ಕಥನಗೀತೆಗಳು, ಲಾವಣಿಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡಿವೆ. ಸಂಗೊಳ್ಳಿ ರಾಯಣ್ಣನಂತೂ ಬೆಳಗಾಂ ಜಿಲ್ಲೆಯ ರಾಯಘಡದಲ್ಲಿ ಸಂತಾನ ಕರುಣಿಸುವ ದೇವತೆಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಟಿಪ್ಪು ಕೇವಲ ಬ್ರಿಟೀಷರ ಜತೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಹಿಂದೂ ಅರಸರ ವಿರುದ್ಧವೂ ಹೋರಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ಹೋರಾಟ ಜನಪದರಿಗೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿ ಕಂಡಿಲ್ಲ."[೧೮] ಬ್ರಿಟೀಷರ ವಿರುದ್ಧ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಹೋರಾಡಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಟಿಪ್ಪು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ದುರಂತ ನಾಯಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಟಿಪ್ಪು ತನ್ನ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಗುಟ್ಟಾಗಿ ಬರೆದಿಡುತ್ತಿದ್ದ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜರಿಂದ ಕೇಳಿ ಟಿಪ್ಪೂವಿನಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಅವನನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಕಟವಾದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನೆಲ್ಲಾ ಓದಿ ಈ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಬಿ.ಬಿ.ಸಿ. ರೇಡಿಯೋದವರಿಗಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದ ನಾಟಕದ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದವೇ 'ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು'. ಕನಸುಗಳ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಾಟಕದ ಚಲನೆಗೆ ಭಂಗ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಕನಸುಗಳು ಟಿಪ್ಪುವಿನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ರಂಗನ್ನು ಬಳಿಯುವ, ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಟಿಪ್ಪೂವಿನ ಆಳ್ವಿಕೆಯನ್ನು ಕಂಡ ಇತಿಹಾಸಕಾರ ಕಿರಮಾನಿ, ಬ್ರಿಟೀಷರ ಇತಿಹಾಸಕಾರ ಮೆಕೆಂಝಿಯ ಮಾತುಕತೆಯಿಂದ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಇತಿಹಾಸ ಅನಾವರಣಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಕಿರಮಾನಿಗೆ ತಾನು ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಟಿಪ್ಪೂವಿನ ಚರಿತ್ರೆ ಬರೆಯುತ್ತಿರುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ವಿಷಾದವಿದೆ. "ನಾನು ಹೈದರ ಆಲಿಯ ನೆರಳಲ್ಲಿ ಬಾಳಿದೆ. ಟಿಪ್ಪೂಸುಲ್ತಾನನ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದೆ. ಈಗ ನಿಮ್ಮ ಛತ್ರದಡಿಗೆ ಕೂತು ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ಬರೀತಿದ್ದೇನೆ. ಇದೆಂಥ ನಿಷ್ಠೆ? ಯಾರಿಗೆ? ನಮ್ಮನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಅನ್ನುತಿರೋ ನಿಮಗೋ."[೧೯] ಕಿರಮಾನಿ, ಮೆಕೆಂಝಿ ಇಬ್ಬರೂ ಇತಿಹಾಸಕಾರರಾದರೂ ಇಬ್ಬರ ನಿಷ್ಠೆ ಅವರವರ ಅರಸರ ಕಡೆಗೆ. ಮೆಕೆಂಝಿ ಜೊತೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ ಕಿರ್ಮಾನಿ ಟಿಪ್ಪೂ ತನ್ನ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಬರೆದಿಡುತ್ತಿದ್ದ ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಉಳಿದ ಎರಡು ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ತಂತ್ರ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಲ 'ಭೂತ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವ'ಗಳ ನಡುವೆ ಚಲಿಸುತ್ತಿದೆ. ಕಾಲ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಕನಸು 'ಫ್ರೇಮ್' ಆಗಿ ಗಟ್ಟಿತನವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ವರ್ತಮಾನದ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಮಿಂಚಿನಂತೆ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಟಿಪ್ಪೂವಿನ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶಿಸಿ ಮತ್ತೆ ಹೊರಬಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಮುನ್ನಡೆಸುತ್ತದೆ. ಟಿಪ್ಪೂವಿನ ಕನಸುಗಳಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮೊದಲ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಯೋಗಮುದ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕೂತ ಪುರುಷರು, ಕಚ್ಚೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡ ಇಬ್ಬರು ಸ್ತ್ರೀಯರು ಟಿಪ್ಪುವಿಗೆ ತಮ್ಮ ತಪಸ್ಸಿಗೆ ಭಂಗ ಬಾರದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣಯ್ಯ ಜೊತೆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಎರಡನೆಯ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಎದುರಾದ ಇಬ್ಬರೂ ಚೀನೀ ವೃದ್ಧರು ಎರಡು ಬಿಳೀ ಆನೆ, ಕುದುರೆಗಳನ್ನು ಉಡುಗೊರೆಯಾಗಿ ತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ತಾನು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಸಿಕಂದರನಾಗುವ, ಧರ್ಮಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಪಡಿಸುವ ಕನಸನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಮೂರನೆಯ ಕನಸನ್ನು ಮರಾಠರ ಛಾವಣಿಯ ಮೇಲೆ ದಾಳಿಯಿಡುವ ಮೊದಲು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಹೆಣ್ಣಿನ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಗಂಡು ಮರಾಠರನ್ನು ಈ ಕನಸು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತಿತ್ತು.

ನಾಲ್ಕನೆಯ ಮತ್ತು ಈ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯ ಕನಸನ್ನು ಬ್ರಿಟೀಷರ ಕಡೆಗೆ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ರಾಜಕೀಯ ಒತ್ತೆಯಾಳುಗಳನ್ನಾಗಿ ಕಳುಹಿಸಿದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಕೈಕಾಲು ಇಲ್ಲದ ಹೆಳವನಾಗಿ ಹೈದರ್ ಟಿಪ್ಪೂವಿನ ಕನಸಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಟಿಪ್ಪುವನ್ನು ಹೀಗಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಂಡ ಹಾಗೆ ಹೈದರ್ ಒಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸೈನಿಕನಾಗಿದ್ದು ತನ್ನ ಶೌರ್ಯ, ಆಡಳಿತದ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಮೈಸೂರಿನ ಸುಲ್ತಾನನಾದ. ಹೈದರನಷ್ಟು ವ್ಯವಹಾರಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದ ಟಿಪ್ಪು ಸೋಲನ್ನೊಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೈದರನಿಗೂ ಟಿಪ್ಪುವಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರವನ್ನು ಲಂಕೇಶ್ ಈ ರೀತಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಬ್ರಿಟೀಷರು ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆಂದು ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬಂದವರು ನೆಲ ನುಂಗತೊಡಗಿದ್ದರು. ಅವರ ಯುದ್ಧತಂತ್ರ ಪ್ರಚಂಡ ರೀತಿಯದಾಗಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ಹೈದರ್ ಫ್ರೆಂಚ್ ಯುದ್ಧ ತಂತ್ರಜ್ಞರನ್ನು ಕರೆಸಿ ತನ್ನ ಸೈನ್ಯಕ್ಕೆ ತರಬೇತಿ ನೀಡಿದ. ಟಿಪ್ಪು ಹೈದರನ ನೆರಳಲ್ಲಿ, ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದವನು. ಆದರೆ ಹೈದರ್‌ನು ಜನಸಂಪರ್ಕ, ಜೀವನ ಸಂಪರ್ಕ, ಇಲ್ಲದವನು. ಸಿಟ್ಟು, ಅಸಹನೆ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸ್ಥಾಯೀ ಗುಣಗಳು. ಟಿಪ್ಪುವಿಗೆ ಶಿಕ್ಷಣವಿದ್ದರೂ ನಿರಕ್ಷರ ಕುಕ್ಷಿ ಹೈದರ್‌ನಲ್ಲಿ ಇರುವ ವ್ಯವಹಾರ ಜ್ಞಾನವಿರಲಿಲ್ಲ."[೨೦] ಕಾರ್ನಾಡ್ ಕಿರಮಾನಿ ಹಾಗೂ ಮೆಕೆಂಝಿ ನಡುವೆ ನಡೆದ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬುದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ನಡೆಸಿದರೂ ಅನುಸರಿಸುವುದು ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಂತಹ ಕಿರಮಾನಿಯಂತವರ ಮಾದರಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೇ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ತಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲೂ ತರಬೇಕು ಎಂಬ ಕನಸನ್ನು ಟಿಪ್ಪು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಚೀನಾ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಆನೆ ಹೇಗೆ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ, ಚೀನಾ ಮಸ್ಕತ್ತಿನ ರೇಶ್ಮೆ ಹುಳುಗಳು, ಒಬ್ಬ ವೈದ್ಯ, ಶಸ್ತ್ರಚಿಕಿತ್ಸಕ, ಬಡಗಿ, ತೋಟಗಾರರು ಎಲ್ಲ ಹೊಸ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ ರವಾನೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಸೆ ಟಿಪ್ಪುವಿಗೆ. ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ, ಸೈನ್ಯ ಬಲದಲ್ಲಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೊಂಡರೇನೇ ಬ್ರಿಟೀಷರನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ನಂಬಿದವನು ಟಿಪ್ಪು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಕೊಡುವ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ವಹಿವಾಟನ್ನು ಹೊರದೇಶದವರೊಂದಿಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಬ್ರಿಟೀಷರು ಅವರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಕಲಿಕೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಿರೋಧಾಭಾಸದ ಈ ಅಂಶ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಎದ್ದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲೀಷರನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಇಂಗ್ಲೀಷರ ವ್ಯಾಪಾರೀ ಕಸರತ್ತನ್ನು ಕಲಿಯಬೇಕೆನ್ನುವ ಟಿಪ್ಪು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಕಲಿಕೆಯನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. "ನಮ್ಮ ನಾಡಿನಲ್ಲೊಂದು ಹೊಸ ಭಾಷೆ ಬಂದಿದೆ, ಹೊಸ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಬಂದಿದೆ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್; ಏಳು ಎಂಟು ವರ್ಷದ ಕಂದಮ್ಮಗಳನ್ನು ಯುದ್ಧ ಖೈದಿಯಾಗಿ ಬಳಸುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿ"[೨೧] ಎಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಮೇಲಿನ ಮೂರೂ ನಾಟಕಗಳೂ ಕಾರ್ನಾಡರು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ, ಅದನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದೊಂದಿಗೆ ಮಿಳಿತಗೊಳಿಸಿ ಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ. ತುಘಲಕ್ ಹಾಗೂ ಬಸವನಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಟಿಪ್ಪೂಸುಲ್ತಾನ ತನ್ನೆಲ್ಲಾ ಅರಸೊತ್ತಿಗೆ, ಆಡಂಬರದ ನಡುವೆಯೂ ಪೇಲವವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ತುಘಲಕ್‌ನಿಗೆ ನಾಯಕನಾಗಬಲ್ಲ, ತನ್ನ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಬಲ್ಲ ಸಾಧನೆಯ ಹುಚ್ಚು. ಅವನ ವರ್ತಮಾನದ ಕನಸು ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಲಾರದು. ತನ್ನೊಂದಿಗೆ ತನ್ನ ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನು ಅತ್ತಿತ್ತ ಎಳೆದಾಡುವ, ಹಿಂಸಿಸುವ, ಕ್ರೌರ್ಯದಿಂದ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆ ನಡೆಸುವ ನಾಯಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಆಲೋಚನೆಗಳಿಗೂ ಅದು ಜಾರಿಗೆ ಬರುವುದಕ್ಕೂ ಅಗಾಧ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಈ ಅಗಾಧ ಕಂದರವನ್ನು ಕ್ರೌರ್ಯದ ಮುಖೇನ ಗೆಲ್ಲಲೆತ್ನಿಸಿದರೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ವಿಫಲನಾಗುತ್ತಾನೆ. ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ಅಸಂಗತ ನಾಯಕನಾಗಿ ತುಘಲಕ್ ಚಿತ್ರಿತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಬಸವಣ್ಣನಿಗೆ ಇಂತಹ ಒತ್ತಡಗಳಿಲ್ಲ. ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಶರಣರೂ ಬಸವನನ್ನು ನಂಬಿದವರು, ಆರಾಧಿಸುವವರೂ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಬಸವ ಅವರಿಗೆ ಹಿಡಿಯಬೇಕಾದ ದಾರಿ ತೋರಿದ್ದಾನೆ, ದಾರಿ ಹಿಡಿಯಬೇಕಾದ್ದು ಅವರ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ದಾರಿ ತನ್ನನ್ನೇ ನುಂಗಿ, ಪವಾಡ ಪುರುಷನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಹಿಂಸೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೂ ಬಸವಣ್ಣ ಅದನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಲಾರ. ಶೀಲ-ಕಲಾವತಿಯರ ಮದುವೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಕಾಲ ಪಕ್ವವಾಗಿಲ್ಲ, ಇನ್ನೂ ಕಾಯಬೇಕು ಎಂಬ ದೂರದರ್ಶಿತ್ವದ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕ್ರಾಂತಿ ಘಟಿಸಲೇ ಬೇಕು ಅದನ್ನು ಕಣ್ಣೆದುರು ನೋಡಲೇಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಹಾಗೆ ಶರಣ ಸಮೂಹ ತಾಳ್ಮೆ ತಪ್ಪಿ ವರ್ತಿಸಿ, ಘರ್ಷಣೆಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಬಸವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಷ್ಟೇ, ಭಾಗಿಯಲ್ಲ. ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿ ಗಲಭೆಯಾಗಿ ಬಿಜ್ಜಳ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಬಂಧಿಯಾಗಿ ಕಾತರದಿಂದ ಬಸವ ಬಂದು ತನ್ನನ್ನು ಬಿಡಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಬಿಜ್ಜಳನನ್ನು ನೋಡಲೆಂದು ಬಂದ ಬಸವ ನಿರ್ಲಿಪ್ತನಾಗಿ ತಾನು ಕಪ್ಪಡಿ ಸಂಗಮಕ್ಕೆ ಹೊರಟಿದ್ದೇನೆ, ಶಿವನನ್ನು ನಂಬು ಎಂದು ನುಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಶರಣರಾಗಲೀ, ಬಿಜ್ಜಳನಾಗಲೀ, ಬಸವನಾಗಲೀ ಕೊನೆಗೆ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ತತ್ತ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಿಂತ ತತ್ತ್ವ ದೊಡ್ಡದು

ಎಂಬುದಾಗಿ ಬಸವನ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣದ ಮೂಲಕ ಸಮಕಾಲೀನ ವಿಚಾರಗಳಾದ ರಾಜಕೀಯ, ಬ್ರಹ್ಮಚರ್ಯೆ, ತತ್ವ, ನಿಷ್ಠೆ ಮುಂತಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕೆದಕಿ ನೋಡಲಾಗಿದೆ.

ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ತುಘಲಕ-ಅಝಿಝು ಹಾಗೂ ಬಸವ ಜಗದೇವ. ಒಬ್ಬರ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಮತ್ತೊಬ್ಬರು ಎಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ತುಘಲಕನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ನಜೀಬ, ಬರನಿ, ಮಲತಾಯಿ, ಅಝಿಝುರಲ್ಲಿ ಹಂಚಿಹೋದಂತೆ ಜಗದೇವನಲ್ಲಿ ಬಸವನ ತಾಕಲಾಟಗಳ ಚಿತ್ರಣವಿದೆ. ಬಸವ ಎಲ್ಲ ಶೋಧಗಳ ಮುಗಿಸಿನಿಂತರೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಾಗಿ ಶರಣನಾದ ಜಗದೇವ ಶೋಧಗಳ ಹಂತದಿಂದ ಮೇಲೇರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ನಿಂತು, ಸೋಲುತ್ತಾನೆ. ಟಿಪ್ಪುಸುಲ್ತಾನನಿಗೆ ತುಘಲಕ್ ಮತ್ತು ಬಿಜ್ಜಳನಿಗೆ ಇರುವಂತಹ ತಾಕಲಾಟಗಳಿಲ್ಲ. ಆಕ್ರಮಣಕಾರಿ ಬ್ರಿಟೀಷರನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ತನ್ನ ಅಸ್ಥಿತ್ವ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕೆಚ್ಚು ಮತ್ತು ಸ್ಥೈರ್ಯ ಅವನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ತಲೆದಂಡದ ಬಿಜ್ಜಳ ನಾಟಕ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿದ್ದು ಎಲ್ಲ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಅಂದರೆ 'ವೈದಿಕರ, ಶರಣರ, ವರ್ಣಸಂಕರ ವಿವಾಹದ' ನೋವುಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿ, ಜೀವತೆರಬೇಕಾದವನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಬಸವ-ಬಿಜ್ಜಳನ ಮುಂದೆ ಪೇಲವವಾಗಿಯೇ ಚಿತ್ರಿತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಾಧಾರಿಗಳು ಆಯಾ ಯುಗದ ತಾಕಲಾಟಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸುವವರಾಗಿ ಸಶಕ್ತರಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯ ಒತ್ತಡಗಳನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವವರೂ ಆಗಿದ್ದಾರೆ.

ಅಡಿ ಟಿಪ್ಪಣಿ :

೧. ಬಸವರಾಜ ನಾಯ್ಕರ: ಕನ್ನಡ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು, ಗು.ವಿ.ವಿ, ಪು. ೧೮
೨. ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್ : ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನವ್ಯತೆ ಬಹುರೂಪಿ, ಪ್ರೊ. ಬಿ.ಸಿ. ಸನ್ಮಾನ ಗ್ರಂಥ, ಬೆಂಗಳೂರು ಪು. ೨೩೬
೩. ಕೆ.ವಿ. ತಿರುಮಲೇಶ: ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಪರಂಪರೆ, ತುಗ್ಲಕನ ರಾಜ್ಯ, ನೆಲಮನೆ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೬೦
೪. ತುಘಲಕ್: ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ, ಪು. ೧೨
೫. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್: ತುಘಲಕ್, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರನಾಡ, ಪು. ೭೫
೬. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ: ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಪು. ೨೧೬
೭. ರಾಮಚಂದ್ರನ್: ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿರೋಧ, ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ ರೂಪಕಗಳ ಶೋಧದಲ್ಲಿ, ಸಂವಾದ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೧೭೫
೮. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್: ಶೂದ್ರ - ಏಪ್ರಿಲ್-ಮೇ-ಜೂನ್-೧೯೯೯, ಪು. ೧೦, ಸಂ. ೨೬
೯. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ: ತಲೆದಂಡ, ಮುನ್ನುಡಿ, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ.
೧೦. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ : ತಲೆದಂಡ, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ, ಪು. ೨೧
೧೧. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ ತಲೆದಂಡ, ಮ.ಗ್ರ.ಮಾ., ಧಾರವಾಡ, ಪು. ೪೩
೧೨. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ ತಲೆದಂಡ, ಮ.ಗ್ರ.ಮಾ., ಧಾರವಾಡ, ಪು. ೧೧೯
೧೩. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ ತಲೆದಂಡ, ಮ.ಗ್ರ.ಮಾ., ದಾರವಾಡ, ಪು. ೧೧೮
೧೪. ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ : ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು, ಸಂ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್, ಸ್ವಪ್ನ ಬುಕ್‌ಹೌಸ್, ಪು. ೧೩೧
೧೫. ಮಾಧವ ಕುಲಕರ್ಣಿ : ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು, ಸಂ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್, ಸ್ವಪ್ನ ಬುಕ್‌ಹೌಸ್, ಪು. ೧೫೪
೧೬. ಮಾಧವ ಕುಲಕರ್ಣಿ : ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು, ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರ್ಚೆ, ಸಂ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್, ಸ್ವಪ್ನ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಪು. ೨೧೦
೧೭. ರೋಮಿಲಾ ಥಾಪರ್: ರೋಮಿಲಾ ಥಾಪರ್, ಅನು ಸೂರ್ಯನಾಥ ಯು. ಕಾಮತ್, ಎನ್.ಬಿ.ಟಿ., ಪು. ೪-೫
೧೮. ಡಾ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಹನೂರು: ರಂಗಾಯಣದಲ್ಲಿ ಟಿಪ್ಪೂವಿನ ಕನಸುಗಳು, ಸಂಕುಲ, ಸಂಚಿಕೆ (೨೭-೨೮) ಪು. ೩೩
೧೯. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್: ಟಿಪ್ಪೂ ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು, ಮ.ಗ್ರ.ಮಾ, ಧಾರವಾಡ, ಪು. ೪
೨೦. ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್: ಟೀಕೆ ಟಿಪ್ಪಣಿ, ಹೈದರ್ ಮತ್ತು ಟಿಪ್ಪು, ಪತ್ರಿಕೆ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೨೯೪
೨೧. ಎಸ್.ಆರ್. ರಮೇಶ್: ಇತಿಹಾಸವೆಂಬ ಕಥಾನಕ, ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು, ಸಂ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್, ಸ್ವಪ್ನ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಪು. ೧೮೪

* * *

ಲಂಕೇಶರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ಸಂಬಂಧ

ಸಂಕ್ರಾಂತಿ

'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ಬಸವನನ್ನು, ಅವನ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಪ್ರಯೋಗದ ಹಾಗೆ ನಡೆದ ವರ್ಣಸಂಕರದ ವಿವಾಹವನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಕಥೆ. ಸಂಕ್ರಾಂತಿಯ ನಂತರ ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶರ ಮಹಾಚೈತ್ರ ಹಾಗೂ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ತಲೆದಂಡ ಪ್ರಕಟವಾದವು. ಈ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳೂ ಹರಳಯ್ಯ ಮತ್ತು ಮಧುವರಸರ ಮಕ್ಕಳ ಮದುವೆಯ ಸುತ್ತ ನಡೆದರೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಿರುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಹಾಗೂ ಜೀವನಧರ್ಮಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ.

ಲಂಕೇಶರ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ಎನ್ನುವ ಪದಕ್ಕೆ ದೊರೆತಿರುವ ಅರ್ಥದ ಆಯಾಮವೇ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. "ಸೂರ್ಯ ತನ್ನ ಪಥ ಬದಲಿಸುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಕೂಡ ತನ್ನ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಅವಸ್ಥೆಗೆ ದಾಟಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಸೂರ್ಯ ಕರಾರುವಕ್ಕಾಗಿ ಪಥ ಬದಲಿಸುವಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮೀರಲಾರ, ದಾಟಲಾರ. ಸೂರ್ಯನಿಗಾದರೋ ಹೀಗೆ ಪಥ ಬದಲಿಸಲು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವೇಳೆಯಿದೆ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಥವಿದೆ. ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಇದು ತನ್ನ ದಿನಿತ್ಯದ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿದೆ ಕರ್ಮವಾಗಿದೆ. ಅವನ ಪ್ರಯತ್ನದ ಯಶಸ್ಸಾಗಲೀ, ಸೋಲಾಗಲೀ ಕೇವಲ ಆತನ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯ, ಆಸೆಯ ತೀವ್ರತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾತ್ರವಿಲ್ಲ. ಇದು ಮನುಷ್ಯ, ಅದೃಷ್ಟ ಮತ್ತು ದುರಂತದ ಒಂದು ಭಾಗವೂ ಹೌದು."[೧] ತಮ್ಮ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಬಸವಣ್ಣನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಘಟನೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಬರೆದುದಾದರೂ ಅದೇ ಪ್ರಧಾನವಲ್ಲ ಎಂದು ಲಂಕೇಶ್ ನಾಟಕದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸುತ್ತಾರೆ. "ಬಸವಣ್ಣನವರ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಯ್ಯ, ಮಧುವಯ್ಯರ ಪ್ರಕರಣ ಬರುತ್ತದೆ. ನಾನು ಈ ಕತೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿಯ ಹೆಸರು, ಸ್ಥಳ ಇತ್ಯಾದಿ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಯ್ಯ, ಮಧುವಯ್ಯರ ಘಟನೆ ನಡೆದ ಧಾರ್ಮಿಕ ರಾಜಕೀಯ ಸಂದರ್ಭದ ದುರಂತವೊಂದು ಇಲ್ಲಿದೆ."[೨] ಅಲ್ಲದೆ ವಡ್ಡಾರಾಧನೆಯ ಅಗ್ನಿರಾಜನ ಕಥೆಯನ್ನು ಕೃತಿಗೆ ಸರಿಹೊಂದುವಂತೆ, ಸರಿಹೊಂದುವಷ್ಟು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಸೂಚನೆಯೂ ಇದೆ.

ವಡ್ಡಾರಾಧನೆಯ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿರಾಜನಿಗೆ ಆರುಜನ ಹೆಣ್ಣುಕ್ಕಳಿದ್ದು ಕೊನೆಯವಳು ಕೀರ್ತಿಕೆ. ಜಿನನ್ನು ಪೂಜಿಸಿ ತನ್ನ ಹೆಣ್ಣಮಕ್ಕಳು ಪ್ರಸಾದ ಕೊಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಕೀರ್ತಿಕೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಕಾಮವುಂಟಾಗಿ ಅವಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾದ. ಅವಳಿಂದ ಕಾರ್ತಿಕೇಯ ಮತ್ತು ವೀರಶ್ರೀ ಎಂಬ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಪಡೆದ.[೩] ಆದರೆ ಈ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ತಂದೆಗೆ ಕಾಮವುಂಟಾಗಿ ಮಗಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾದ ಎಂಬ ಕಥಾನಕವನ್ನು ಬಿಜ್ಜಳ ಭಟ್ಟನಿಂದ ಮಂತ್ರಾಲೋಚನೆಯ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಸಿದ್ದರ ಔಚಿತ್ಯ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಜನಾದ ಬಿಜ್ಜಳ ಶಂಕರದೀಕ್ಷಿತನ ಮಗಳು ಉಮಾ ಮತ್ತವಳ ಇಬ್ಬರು ಸ್ನೇಹಿತೆಯರೊಡನೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತ ಈ ಕತೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಸಂಗತಗಳ ನಾಯಕನಂತೆ ವರ್ತಿಸುವ ಬಿಜ್ಜಳ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅಸಂಬದ್ಧವಾದರೂ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ, ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ವೈದಿಕರು ಮತ್ತು ಶರಣರ ಘರ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರ ಚಲಾಯಿಸುವ ಅರಸನಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಐದು ದೃಶ್ಯಗಳ ಸಂಕ್ರಾಂತಿ '೧೨'ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಉಜ್ಜನ ಮೂಲಕ ಕಾಣುವ ಪ್ರಯತ್ನ. ಉಜ್ಜ ರುದ್ರನ ತಂದೆ, ಕೆಳವರ್ಗದಿಂದ ಬಂದವನಾದರೂ ಅವನಿಗೆ ತನ್ನ ಕುಲ, ಆಚಾರ, ಹೆಂಡ, ಮಾಂಸ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಪ್ರೀತಿಯ ಪಾರಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಪಾರವಾದ ಪ್ರೀತಿ. ತನ್ನ ಮಗನ ಹೋರಾಟವಾಗಲೀ, ಬಸವಣ್ಣನ ವಿಚಾರಗಳಾಗಲೀ ಅವನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ತಾನಿರುವ

ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಆನಂದವಿದೆ ಎಂದು ನಂಬಿದವನು. ತನ್ನ ಮಗ 'ಉಜ್ಜ ಹಾಗೂ ಹಾರವರ ಉಷಾ'ರವರ ಪ್ರಣಯ ಕುಡಿದು ಕುಪ್ಪಳಿಸುವ ಹಾಗೂ ಹೊರಗೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ವಿಷಯ. ಅವರ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಕದ್ದು ನೋಡಿ ಆನಂದಿಸುವವನು. ರುದ್ರ ಬಸವಣ್ಣನ ವಿಚಾರ ಹಾಗೂ ತತ್ವಗಳಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇಟ್ಟು ಅದರಿಂದ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ಕಾಣಹೊರಟವನು. ಶೋಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾದ ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಬೇಕೆಂದು ಶರಣನಾದವನು. ಆಸ್ಥಾನ ಪಂಡಿತನ ಮಗಳಾದ ಉಷಾ ಕೂಡ ಬದಲಾವಣೆ ಬಯಸುವವಳೇ. ಆದರೆ ಅವಳ ಬಯಸುವ ಬದಲಾವಣೆ ಪ್ರಗತಿ ಪರವಾದುದಲ್ಲ. ಒಂದೇ ಅಡುಗೆ ತಿಂದು ಬೇಸತ್ತು ಹೊಸದೊಂದು ರುಚಿ ಬಯಸುವಂತೆ ವೈದಿಕರ ಜಡಗೊಂಡ ಮೈವಾಸನೆಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಶೂದ್ರನೊಬ್ಬನ ರೂಕ್ಷವಾದ ವರ್ತನೆ, ಮೈವಾಸನೆಗೆ ಮನಸೋತವಳು. ಅವಳಿಗೆ ಶೂದ್ರನಾದ ರುದ್ರನಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯೇ ಹೊರತು ಶರಣನಾದ ರುದ್ರನಲ್ಲಲ್ಲ. ಶೂದ್ರನಾಗಿ ರುದ್ರ ಮಾಡಿದ ಆಕ್ರಮಣ ಪ್ರೇಮವಾದರೆ, ಶರಣ ರುದ್ರ ಮಾಡಿದ ಆಕ್ರಮಣ ಅವಳ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಬಲಾತ್ಕಾರ. ಇಡೀ ವೈದಿಕ ಸಮುದಾಯದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಅವಳ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಜಡಗೊಂಡ ವರ್ಣಸಮಾಜವೊಂದು ಚಲನಶೀಲವಾಗುವುದು ವೈದಿಕರ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗೆ ಕುಂದುತರುವಂತಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿಯೇ ಉಷಾಳ ಪ್ರಕಾರ ರುದ್ರನದು ಬಲಾತ್ಕಾರ. ಅವಳ ಮನಸ್ಸು ಬಯಸುವುದೇ ಬೇರೆ, ದೇಹ ಪಡೆಯುವುದೇ ಬೇರೆ. "ನನ್ನ ಬಳಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದವ ಬೇರೆ. ಆತ ಬಂದು ಮೈಮೇಲೆ ಬಿದ್ದ, ಆತ ನನಗೆ ಬೇಕಾದವನಾಗಿದ್ದ; ಆದರೆ ನಾನು ಎದ್ದು ನೋಡಿದಾಗ ಆತ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿದ್ದವನು ಶರಣ ರುದ್ರ. ಇದು ಅತ್ಯಾಚಾರವಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೇನು."[೪]

ಆದರೆ ಬಸವ ಈ ಅತ್ಯಾಚಾರಕ್ಕೆ ಕೊಡುವ ಅರ್ಥ ಬೇರೆ. ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳು ಗಂಡಸಿನ ಮೇಲೆ, ಅಂದರೆ ಉಷಾನ ಮೂಲಕ ವೈದಿಕರು ಶೂದ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆ ಮಾಡುವ ಅತ್ಯಾಚಾರ ಎಂಬಂತೆ ಆಲೋಚಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಅಲ್ಲ ಗೊತ್ತಾಗ್ತಿದೆ, ಹೇಳಲು ಹೆದರಿಕೆ. ಹೆಣ್ಣು ಬಲಾತ್ಕಾರ ಮಾಡಿದಳು ಅಂತ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳೋದಿಕ್ಕೆ ಹೆದರಿಕೆ. ನಿನ್ನ ಗಂಡಸುತನದ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಮ್ಮೆ ನಿನಗೆ; ಜನ ನಕ್ಕಾರೆಂಬ ಭಯ ನಿನಗೆ, ನಿನ್ನ ಶೂದ್ರತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ಅಹಂಕಾರ, ಅದಕ್ಕೆ ನಿನ್ನ ಧ್ವನಿ ಹೊರಡುತ್ತಿಲ್ಲ."[೫] ಬಿಜ್ಜಳನ ರಾಜತ್ವದ ಮುಂದೆ ಬಸವ ಅಸಹಾಯಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಧೈರ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರತಿಭಟಿಸಲಾರ. ಬಿಜ್ಜಳ ಅಗ್ನಿರಾಜನ ಕತೆಯ ಮೂಲಕವೇ ತನ್ನ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಸುಂದರವಾದುದೆಲ್ಲವೂ ತನಗೆ ಸೇರಬೇಕು ಎಂಬ ತರ್ಕ ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ಹಾಗೆಯೇ, "ಆದರೆ ರಾಜ್ಯದ ಕಟ್ಟಳೆ, ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಕಾಪಾಡಬೇಕಾದದ್ದು ನನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯ. ಅಪಾದನೆ ಬಂದಾಗ ಅದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದುದು ನನ್ನ ಜವಾಬ್ದಾರಿ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಕೊಂಚ ದೂರದಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಸಭೆಯ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಪಂಗಡದ ಜನ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ನೀವು ಕಿವಿಗೊಟ್ಟು ಕೇಳಿದರೆ ಅದರ ಬಡಿತ ನಿಮಗೆ ಕೇಳಿಸೀತು. ಆಡಳಿತ ನಡೆಸುವ ನಾನು ಯಾವ ಧರ್ಮಕ್ಕೂ ಸೇರಿದವನಲ್ಲ. ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಧರ್ಮಗಳೂ ನನ್ನವು."[೬]

ಇಡೀ ನಾಟಕವನ್ನು ಉಜ್ಜನ ಲವಲವಿಕೆಯ ವರ್ತನೆಯಿಂದ ನೋಡಲಾಗಿದೆ. ಶೂದ್ರನೊಬ್ಬನ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮೂಲಕವಾಗಿ ನಾಟಕ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಲವಲವಿಕೆಯ ಶೂದ್ರ ಜಗತ್ತು ಹಾಗೂ ಜಡಗೊಂಡ ಧರ್ಮ, ಜಾತಿಗಳು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತಾ ಶೂದ್ರನೊಬ್ಬನನ್ನು ಆಹುತಿಯನ್ನಾಗಿ, ತಲೆದಂಡವನ್ನಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ರುದ್ರ ಬಸವನ ಕನಸುಗಳಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇಟ್ಟವನು. ತನ್ನ ಶೂದ್ರಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸಂಗಾತಿಯಾಗಿ ಬರುವ ಹಾರವರ ಉಷಾಳ ಬಗ್ಗೆ, ಉಂಟಾಗಬಹುದಾದ ಸಮಾಜದ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕನಸು ಕಂಡವನು. ದಿನಕ್ಕೊಂದು ಹೆಣ ಬೀಳುತ್ತಿರುವ ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿ ಬಿಜ್ಜಳ ರಕ್ತಪಾತ ತಡೆಯಲು ರುದ್ರನನ್ನು ತಲೆದಂಡವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಏಕಮುಖವಾಗಿ ತೀರ್ಮಾನಿಸುತ್ತಾನೆ. ರುದ್ರನನ್ನು ಸಂಕ್ರಾಂತಿಯ ದಿನ ಬಲಿಯನ್ನಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಮಾತು ಬಿಜ್ಜಳನಿಂದ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಬಸವಣ್ಣನಿಗಿಂತ ನೇರ ಹಾಗೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುವ ಬಿಜ್ಜಳ ಯಾರ ಪರವೂ ಅಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾದಿಯೊಬ್ಬನ ವಿಚಾರಗಳ ಹಾಗೆ, ಅಸಂಗತವಾದಿಯೊಬ್ಬನ ತಲ್ಲಣಗಳ ಹಾಗೆ ಬಿಜ್ಜಳನ ಮಾತುಗಳು ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. "ಬಸವಣ್ಣ, ನೀವು ಕುರಿಕೊಲ್ಲುವುದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿದರೆ ಈ ಜನರು ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾರೆ! ನಾವಿವತ್ತು ರುದ್ರನನ್ನು ಬಲಿಕೊಡದಿದ್ದರೆ ಈ ಜನ ನನ್ನನ್ನು ಬಲಿ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ (ಧ್ವನಿ ತಗ್ಗಿಸಿ) ನಿಮ್ಮ ಕಾವಿ ಧರಿಸಿದ ಶರಣ ಜನ ಸಾಲುಸಾಲಾಗಿ ಊಟದ ಮನೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿ ನಕ್ಕಿದ್ದೇನೆ ಬಸವಣ್ಣ. ಭಕ್ತರಿಗೆ ಹೊಟ್ಟೆ ಕೂಡ ಇದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಕಂಡು ವಿಸ್ಮಯಗೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಅವರ ಭಜನೆಯ ಗದ್ದಲ ನನಗೆ ತಮಾಷೆ ಅನ್ನಿಸಿದೆ. ಈ ಊಟ, ಈ ಭಜನೆಯ ಅವಸರದಲ್ಲಿ ಪಾಳುಬಿದ್ದ ಗದ್ದೆಗಳನ್ನು ನೀವು ನೋಡಿಲ್ಲ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಮಂತ್ರಗಳಂತೆಯೇ ಶರಣರ ವಚನಗಳು ಕೂಡ ಉತ್ತು ಬೆಳೆ ಕೊಡಲಾರವು. ನಾಳೆ ಸಂಕ್ರಾಂತಿ, ಸೂರ್ಯ ತನ್ನ ಪಥ ಬದಲಿಸುವ ವೇಳೆ, ಭೂಮಿಗೆ ರಕ್ತ ಎರೆಯಬೇಕು."[೭]

ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಬಿಜ್ಜಳನ ಕನಸನ್ನು ತಾನೇ ವರ್ಣಿಸುವುದು, ಆ ಕನಸಿನ ದುರಂತವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವುದು ಅರಸನಿಗೆ ಕೊಡುವ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ರುದ್ರನಿಗೆ ಅತ್ಯಾಚಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ತಲೆದಂಡದ ಶಿಕ್ಷೆಯಾಗದಿದ್ದರೆ ಅರಸ ಆ ಗಲಭೆಯಲ್ಲಿ ಸುಟ್ಟು ನಾಶವಾಗುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಅದು ಒಳಗೊಂಡಿತ್ತು. ಆ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಜಂಗಮ ವೇಷದಿಂದ ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನು ಬದುಕನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಲು ಹೊರಟು ಪ್ರಜೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಬಿಜ್ಜಳ ಸಿಕ್ಕಿ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಜಂಗಮ ವೇಷದಲ್ಲಿರುವ ಬಿಜ್ಜಳ ಮುಂದೆ ಎದುರಿಸಲಿರುವ ದುರಂತವನ್ನು ಭಟ್ಟ ಕನಸಿನಲ್ಲೆಂಬಂತೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಕನಸನ್ನು ಕಂಡು ಎದ್ದು ಹೊರಬಂದ ತಕ್ಷಣವೇ ಕಂಡದ್ದು, ಕೇಳಿದ್ದು ಗಲಭೆ ಅತ್ಯಾಚಾರದ ಸುದ್ದಿ. ಈ ಸನ್ನಿವೇಶ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದ್ದು ಅರಸನನ್ನು ತನ್ನ ಕಪಿಮುಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಸಿದ ಧರ್ಮದ ಹಿಡಿತವನ್ನು ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಕಪಿಮುಷ್ಟಿಯ ಮುಂದೆ ಬಸವಣ್ಣನವರಂತಹ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಕರ ಕನಸು ನುಚ್ಚುನೂರಾಗುತ್ತದೆ. ಜನರಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಅನುಮಾನಗಳು ಮೂಡಲಾರಂಭಿಸುತ್ತವೆ. ಜನರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಲಾರದ ಯಾವ ಆಶಯಗಳೂ ಹೋರಾಟವಾಗಿ, ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿ ಗೆಲ್ಲಲಾರವು. "ಬಸಣ್ಣ ಬರ್ಲಿ, ಕಸಣ್ಣ ಬರ್ಲಿ, ಮೂಡೋ ಹೊತ್ತು ಮೂಡೇ ಮೂಡ್ತತಿ, ರಾಗಿ ಬೀಸೋ ಕೈ ಬೀಸ್ತಾನೇ ಇರತತಿ; ತಪ್ಪಾಕಿಲ್ಲ ಗಿಣಿರಾಯ, ತಪ್ಪಾಕಿಲ್ಲ! ಕಲ್ಲೂ ನೀರೂ ಕರಗೋ ಸರಿ ಹೊತ್ತಿನಾಗ ಹೆಂಗಸಿಗೆ ತಾವ ಅಡ್ಡಾಗಿ ಬಾಯ್ ಬಾಯಿ ಬಿಡೋದು ತಪ್ಪಾಕಿಲ್ಲ; ಬನದಾಗೆ ಹುಲಿ ವದರೋದು ತಪ್ಪಾಕಿಲ್ಲ; ಕಡವ ಬಂದು ಬಣವೇನ ಗುಮ್ಮೋದು ತಪ್ಪಾಕಿಲ್ಲ; ನಾನು ನೀನು ಚಮಡ ಸುಲಿಯೋದು ತಪ್ಪಾಕಿಲ್ಲ; ಹೇಳ್ರಪಾ!"[೮] ಉಷಾ 'ಬಲಾತ್ಕಾರ' ನಡೆದಿದೆ ಎಂದ ತಕ್ಷಣವೇ ಬಿಜ್ಜಳ ರುದ್ರನ ಮರಣ ದಂಡನೆ ಘೋಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಉಜ್ಜ ತನ್ನ ಮಗನನ್ನು ಎಲ್ಲಾ ಮೋಸದಿಂದ ಕೊಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಕೂಗಲಾರಂಭಿಸಿದಾಗ ರುದ್ರನಿಗಿನ್ನೂ ಬಸವಣ್ಣನ ಮೇಲೆ ಅಪಾರ ನಂಬಿಕೆ. "ಕೊಂದ್ರೆ ಸಾಯೋನು ನಾನು, ನೀನಲ್ಲ. ಬಸವಣ್ಣ ಸಾಯಿ ಅಂದ್ರೆ ನಾ ಸಾಯ್ತಿನಿ"- ಇಂತಹ ನಂಬಿಕೆಯೂ ಸುಳ್ಳಾಗಿ ಬಸವ ರುದ್ರನನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ರೂಢಿಗತ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಜಡಗೊಂಡ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಚಲನಶೀಲವಾದರೂ ಅಧಿಕಾರ ಧರ್ಮಗಳ ಪ್ರಭುತ್ವ ಅದನ್ನು ಹೊಸಕಿ ಹಾಕುತ್ತದೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಗೆಲ್ಲುವುದು "ಬಸಣ್ಣ ಬರ್ಲಿ, ಕಸಣ್ಣ ಬರ್ಲಿ, ಮೂಡೋ ಹೊತ್ತು ಮೂಡ್ತತಿ........... ನಾನು ನೀನು ಚಮಡಾ ಸುಲಿಯೋದು ತಪ್ಪಾಕಿಲ್ಲ" ಎಂಬುವಂತಹ ಪರಂಪರೆಯ ಜಡ ಮುಂದುವರಿಕೆಯ ಮಾತುಗಳೇ. "ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶ ಕ್ರಾಂತಿಯ ವೈಫಲ್ಯವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮೆಲುಕುಹಾಕುವಂತೆ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲವಾದದ್ದರಿಂದ ಅದುವೆ ಅದರ ಯಶಸ್ಸು ಕೂಡ. ನಾಟಕವನ್ನು ಓದಿದಾಗ ಅಥವಾ ನೋಡಿದಾಗ ವಿಶಿಷ್ಟ ಆನಂದ ಉಳಿಯುವುದರಿಂದ ಸಂಕ್ರಾಂತಿ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.... a large part of the pleasure which allart must provoke is pleasure at the posibility of society mastering man's fate, ಎಂಬ ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಮಾತನ್ನು ಇದು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ."[೯]

ಗುಣಮುಖ

ಲಂಕೇಶ್‌ರವರ 'ಗುಣಮುಖ' ಪರ್ಶಿಯಾದ ದೊರೆ ನಾದಿರ್‌ಷಾನ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ, ರೋಗದಿಂದ ಕೂಡಿದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಮೂರು ದೃಶ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು ಆತ್ಮರತಿ ಸುಖಲೋಲುಪತೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ರಾಜ್ಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನು ಮರೆತ ಲೋಲುಪ್ತ ದೊರೆಗಳ ಪತನದ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ, ಅದರ ಕ್ರೌರ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಆನಂದವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ. ನಾದಿರ್‌ಷಾ ರೋಗದಿಂದ ನರಳಿ ಚಿಕಿತ್ಸೆಗಾಗಿ ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ, ದೊರೆತ ವೈದ್ಯ ಹಾಗೂ ಅವನ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯನ್ನು ಜಡಗೊಂಡ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಜೀವಂತ ರೂಕ್ಷಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

"ಸ್ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಕೇಳಿ 'ಹಾಗಾದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಆಮೋದ ಪ್ರಮೋದಗಳು ಇರುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ' ಎಂದು ಉದ್ಗರಿಸಿದವನು ಪರ್ಶಿಯಾದ ದೊರೆ ನಾದಿರ್‌ಷಾ."[೧೦] ೧೬೮೮ರಲ್ಲಿ ಬಡಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ನಾದಿರ್ ಕುಲಿಬೇಗ್, ಕೆಲಕಾಲ ಕಳ್ಳಕಾಕರ ಮುಖಂಡನಾಗಿದ್ದ. ಪರ್ಶಿಯಾದ ಮೇಲೆ ದಾಳಿ ನಡೆದು ಪರ್ಶಿಯಾದ ಅರಸ ಪದಚ್ಯುತನಾದಾಗ ಅವನ ಮಗ ಷಾ ತಹಮಾಸ್ಪ್ ಪುನಃ ತಂದೆಯ ರಾಜ್ಯ ಮರಳಿ ಪಡೆಯುವಲ್ಲಿ ನೆರವಾದ್ದರಿಂದ ಪರ್ಶಿಯಾದ ರಾಜಕೀಯದಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಕ್ರಮೇಣ ಬಲಶಾಲಿಯಾದ ನಾದಿರ್ ಆಡಳಿತ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಕೈಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ತಹಮಾಸ್ಪ್‌ನನ್ನು ಅಧಿಕಾರದಿಂದ ಪದಚ್ಯುತಗೊಳಿಸಿ ತಾನೇ ೧೭೩೬ರಲ್ಲಿ ಅರಸನಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ನಾದಿರ್‌ಷಾ ಎಂದು ಕರೆದುಕೊಂಡ. ಸುಲಿಗೆ, ದರೋಡೆಗಳ

ಹಂಬಲದಿಂದ ನಾದಿರ್‌ಷಾ ಭಾರತದ ಮೇಲೆ ೧೭೪೦ರಲ್ಲಿ ದಾಳಿ ಮಾಡಿದ. ಘಜ್ನಿ, ಕಾಬೂಲ್, ಲಾಹೋರ್ ಪ್ರದೇಶಗಳನ್ನು ವಶಪಡಿಸಿಕೊಂಡ ನಾದಿರ್ ದೆಹಲಿಯ ಮೇಲೆ ದಾಳಿ ನಡೆಸಿ ಅದನ್ನು ವಶಪಡಿಸಿಕೊಂಡ. ಆಗಿನ ಮೊಗಲರ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಸುಖಲೋಲುಪ್ತತೆಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಅರಾಜಕತೆಯತ್ತ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. "ನಾದಿರ್ ೧೭೪೦ರಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಮೇಲೆ ಅಪ್ಪಳಿಸಿದಾಗ ಮೊಗಲ್ ಮನೆತನ ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಿತ್ತು; ಹತ್ತು ಲಕ್ಷಕ್ಕಿಂತ ದೊಡ್ಡದಾಗಿದ್ದ ಸೈನ್ಯವಿತ್ತು. ಆದರೆ ಸುಖಸಂಪತ್ತಿನಿಂದಾಗಿ, ಬಾಬರ್, ಅಕ್ಬರ್‌ನಲ್ಲಿದ್ದ ಕೆಚ್ಚಿನ ಅಭಾವದಿಂದಾಗಿ ದೊರೆಯಾಗಿದ್ದ ನಜಿರುದ್ದೀನ್ ಶಾ ('ರಂಗೀಲಾ') ಮೇಣದ ಬೊಂಬೆಯಂತಾಗಿದ್ದ; ಮೊಗಲ್ ವೈಭವ ಪೊಳ್ಳಾಗಿತ್ತು; ದಿವಾನರುಗಳಲ್ಲಿ ಪಿತೂರಿ ಸಣ್ಣತನವಿತ್ತು. ಮರಾಠರು ಮೊಗಲ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ ಕಿತ್ತು ತಿನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು. ಮೂಡುತ್ತಿದ್ದ ನಾದಿರ್, ಮುಳುಗುತ್ತಿದ್ದ ಮೊಗಲ್ ದೊರೆ ಇವರ ನಡುವೆ ಯಾವುದೇ ಸಮಾನ ಅಂಶಗಳಿರಲಿಲ್ಲ."[೧೧] ಹಲವು ದಿನಗಳವರೆಗೆ ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಸುಲಿಗೆ, ಕೊಲೆಗಳು ನಡೆದವು. ಪರ್ಷಿಯಾಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗುವಾಗ ನಾದಿರ್ ತನ್ನೊಂದಿಗೆ ೧೫ ಕೋಟಿ ರೂಪಾಯಿ ನಗದು ಹಣ, ರಾಜನ ಒಡವೆಗಳು, ಮಯೂರ ಸಿಂಹಾಸನ, ಕೋಹಿನೂರ್ ವಜ್ರವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋದ ಎಂದು ನಮ್ಮ ಇತಿಹಾಸ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ರಕ್ತಪಾತ ಹಾಗೂ ನಾದಿರನ ಕ್ರೌರ್ಯದ ನಡವಳಿಕೆಯಿಂದ ಬೇಸತ್ತ ಅವನ ಯೋಧರು ೧೭೪೭ರಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ಕೊಲೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸೈನ್ಯದ ಪಡೆಯೊಂದಿಗೆ ತಂಗಿದ್ದ ನಾದಿರ್ ಷಾ ಅಲ್ಲಿನ ಅರಾಜಕತೆ, ಸೋಗಲಾಡಿತನ, ಕುಟಿಲತೆಯನ್ನು ಸಹಿಸಲಾರದವನಾಗಿದ್ದ. ಸ್ವಭಾವತಃ ಹಿಂಸೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾಚಿಸುವಂತಿದ್ದ ಮೊಗಲ್ ಆಡಳಿತದ ಕುಟಿಲತೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಜಿಗುಪ್ಸೆ, ತಿರಸ್ಕಾರವನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಅಸಹ್ಯ ಕುಟಿಲ ರಾಜಕಾರಣ ಅವನಲ್ಲಿ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಒಡಕು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತಾ ಅವನು ರೋಗಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ರೋಗ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಲಯದಲ್ಲಿದ್ದ ಭೀಭತ್ಸತೆಯನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವಂತಿತ್ತು. ಈ ರೋಗದ ಶಮನಕ್ಕೆ ವೈದ್ಯರನ್ನು ಹುಡುಕಾಡಿ, ದೇಹಕ್ಕಿಂತ ಮಲಿನಗೊಂಡ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಪಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ನವ್ಯದ ಅಥವಾ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ಪ್ರಕ್ಷುಬ್ಧ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಹೆಸರಾಂತ ನಾಟಕಕಾರ ಹಾಗೂ ಕವಿ ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್ ಮಲಿನತೆಯೆಂದೇ ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಸಂಕೇತಗಳ ಅರ್ಥಪಲ್ಲಟವಾಗುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅವುಗಳ ಪಾವಿತ್ರತೆಯೇ ಮಲಿನವಾಗುತ್ತದೆ. "ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ತುಘಲಕ್'ನಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ಕೊಲೆಗಳಿಂದ ದೆಹಲಿ ಮಲಿನಗೊಂಡಿದೆ. ತಾನೇ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಉಂಟುಮಾಡಿದ ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ತುಘಲಕ್ ದೌಲತಾಬಾದಿಗೆ ತನ್ನ ರಾಜಧಾನಿಯನ್ನು ವರ್ಗಾಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಅಸಂಗತ ಕೊಲೆಗಳಾಗಿ ಅಪವಿತ್ರತೆ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ವಿಭಿನ್ನ ರಚನೆಯಾದ ಲಂಕೇಶರ ಸಂಕ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲೂ ಇದೇ ವಸ್ತು ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಬಸವಣ್ಣನ ಆಂದೋಲನದಿಂದ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳು ಮಲಿನಗೊಂಡಿವೆ. ಬೀದಿ ಬೀದಿಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಲೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ತಡೆಯಲು ಬಿಜ್ಜಳ ಮುಗ್ಧ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯ ತರುಣ ರುದ್ರನನ್ನು ಬಲಿಯಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಬಸವಣ್ಣ ಬಿಜ್ಜಳ ಇಬ್ಬರ ಕೈಗಳೂ ಮುಗ್ಧರ ರಕ್ತದಿಂದ ಮಲಿನವಾಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಮಲಿನತೆಯಿಂದ ತುಂಬಿ ಹೋಗಿರುವ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ರುದ್ರ ಮತ್ತು ಉಷಾರ ಪ್ರೇಮದಲ್ಲಾದರೂ ಪಾವಿತ್ರತೆ ಕಾಣಬಹುದೇ ಎಂದು ಹುಡುಕಿದರೆ ಅದೂ ಇಲ್ಲ."[೧೨] ಹೀಗೆ ಸುಧಾರಣವಾದಿ ರಾಜಕೀಯ, ಪ್ರೇಮ ಎಲ್ಲವೂ ಅಪವಿತ್ರತೆಯಿಂದ ನಿರರ್ಥಕವಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಮೂರು ದೃಶ್ಯಗಳ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾದಿರನ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತಗೊಂಡ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹಿಡಿಯುವ ಮತ್ತು ಅವನ ಖಾಯಿಲೆಯನ್ನು ಗುಣ ಪಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮೊದಲ ಎರಡು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೊಗಲ್ ದೊರೆ ನಜರುದ್ದೀನ್ ಹಾಗೂ ಅವನ ದಿವಾನನಾದ ನಿಜಾಮುಲ್ - ಉಲ್ - ಮುಲ್ಕ್ ಅರಸನೊಂದಿಗೆ ಭೇಟಿಯಾಗುವ ಅವನಿಂದ ಆಕ್ರಮಣಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾದಿರನ ದಂಡನಾಯಕ ರಜ್ಜಿ ಪರ್ಷಿಯಾಕ್ಕೆ ಹಿಂದುರುಗಲು ಅಡ್ಡಿಯಾಗಿರುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ವಿಚಾರಣೆ ನಡೆಸಲು ತಮ್ಮ ಸೈನಿಕನ್ನು ಕರೆಸಿದ್ದಾನೆ. ವಿಚಾರಿಸುತ್ತಾ, ವಿಚಾರಿಸುತ್ತಾ ದೆಹಲಿಯ ಜನಜೀವನದ ಜೊತೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ಹಣಕಾಸಿನ ಲೇವಾದೇವಿ, ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಂಡಿರುವ ಜನ ತಮ್ಮ ಬೇರು ಕೀಳಲು ಹಿಂದೇಟು ಹಾಕುತ್ತಿರುವ ಸಂಗತಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂದುಸ್ಥಾನದವರೊಂದಿಗೆ ಸಖ್ಯ ಬೆಳೆಸಿದರೆ ಎಂತಹ ಹೇಡಿಗಳೂ ಶೂರರಾಗುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನು ರಜ್ಜಿ ತನ್ವೀರನ ಕತೆಯ ಮೂಲಕ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. "ಹೌದು, ಅವನೇ. ತುಂಬ ನಿಯತ್ತಿನ ಹುಡುಗ. ಆದರೆ ತುಂಬ ಪುಕ್ಕಲು. ರಾತ್ರಿ ಹೊರಗೆ ಕಾಲಿಡ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಕತ್ತಲಲ್ಲಿ ಹೊರಗೆ ಸುಳೀತಿರ್ಲಿಲ್ಲ. ಒಂದು ದಿನ ನಾನು ತಮ್ಮೊಂದಿಗೆ ದಿಲ್ಲಿಯ

ಉರ್ದು ಬಜಾರಿನಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸೇನೆಯ ತುಕಡಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಲು ಹೋಗಿದ್ದಾಗ ತನ್ವೀರ್ ಕೆಲವು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಹುಡುಗರೊಂದಿಗೆ ಶಿಕಾರಿಗೆ ಹೋದ. ಸಂಜೆ ಬಂದಾಗ ಅವನ ಧ್ವನಿ, ನಡಿಗೆಯ ಶೈಲಿಯೇ ಬದಲಾಗಿತ್ತು. ಒಂದು ರೀತಿಯ ಗಂಡಸ್ತನ ಬಂದಿತ್ತು. ಈ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರಿಸಿದೆ. ಏನಾಗಿತ್ತೆಂದರೆ, ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಹುಡುಗರು ಅವನ ಸೇವೆ ಮಾಡಿ, ಮಾತುಮಾತಿಗೆ ನಡುಬಗ್ಗಿಸಿ, ಅವನ ಜುಜುಬಿ ಶಿಕಾರಿ ಕೊಂಡಾಡಿ.... ತನ್ವೀರ್ ದೊಡ್ಡ ವೀರಾಧಿವೀರ ಆಗಿದ್ದ."[೧೩] ಮುಂದೆ ರಜ್ಜಿ ಹೇಳುವಂತೆ ಅವನನ್ನು ಅಡುಗೆ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಇರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಅಂಗರಕ್ಷಕನಾಗಿ ಸೈನಿಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹೆಚ್ಚು ಜನರನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿದ ಕ್ರೌರ್ಯದ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಗೆ ಪಾತ್ರನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ದಿವಾನ ಸಾದತ್‌ಖಾನ್ ಹಾಗೂ ನಾದಿರನ ಭೇಟಿಯಲ್ಲಿ ನಾದಿರ ಕ್ರೌರ್ಯ ಚಿಮ್ಮಿ ಹೊರಬರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ನಾದಿರ್ ಮೊದಲೇ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತಗೊಂಡಿದ್ದು ಸಾಧಕನ ಡೋಂಗೀ ಕಾವ್ಯಪ್ರೇಮ, ನಾದಿರ್‌ನನ್ನು ಕುರಿತ ಇಲ್ಲದ ರಾಜಭಕ್ತಿ, ಹೇಳುವ ಸುಳ್ಳುಗಳು ರೇಗಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಅದು ಅವನ ತಲೆನೋವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. "ಯುದ್ಧದ ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯಾಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಣಾತನಾಗಿದ್ದ ನಾದಿರ್ ಯುದ್ಧ ತರುತ್ತಿದ್ದ ಸುಖ ಮತ್ತು ಸಂಪತ್ತಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಯುದ್ಧದ ಕ್ರೌರ್ಯದಿಂದ ರೋಮಾಂಚನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ. ಆಡಳಿತ ಮತ್ತು ಪ್ರಜೆಗಳ ನೆಮ್ಮದಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಎಂದೂ ಗಮನಕೊಡದಷ್ಟು ತಾಳ್ಮೆಗೆಟ್ಟ ನಾದಿರ್ ಮನುಷ್ಯನ ಸೋಗಲಾಡಿತನ, ಸುಳ್ಳು ಮತ್ತು ಮೋಸ ಕಂಡು ಬೆಂಕಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ. ಮೊಗಲ್ ಆಸ್ಥಾನ ಅವನ ರೊಚ್ಚು ಕೆರಳಿಸುತ್ತಿತ್ತು."[೧೪] ದಿವಾನ ಸಾದತ್‌ನ ಸುಳ್ಳಿನ ಬಲೆ ಅಲಂಕಾರಿಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ, ಹೊಗಳಿಕೆಯೆಡೆಗೆ ಸಾಗುತ್ತಾ ನಾದಿರ್‌ನನ್ನು ಉರಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಕಾಯಿಲೆ ಗುಣಪಡಿಸಬಲ್ಲ ಹಕೀಮ ಹಾಗೂ ನಾಲ್ಕು ಕೋಟಿ ಹಣದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡದೆ ಹೊಗಳಿಕೆಯಲ್ಲೇ ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದ ತಮ್ಮ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮುಗಿಸಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿ ನಾದಿರ್ ಸಾದತ್‌ನನ್ನು ಕ್ರೌರ್ಯದಿಂದ ಹೊಡೆದು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಎರಡನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ಮೊಗಲ್ ದೊರೆಯೇ ನಾದಿರ್‌ನನ್ನು ಕಾಣಲೆಂದು ಬರುತ್ತಾನೆ. ಭಯದಿಂದಲೇ ಬಂದರೂ ಕಾವ್ಯ ವಾಚಿಸಲು ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶಿಶುಗೀತೆಗಳ ಹಾಗಿದ್ದ ಅವನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಾದಿರ್ ಲೇವಡಿ ಮಾಡಿ ನೀನೊಬ್ಬ ದೊರೆ, ಮೊಗಲ್ ಸಾಮ್ರಾಟ ಎಂಬುದನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾರದ ದೊರೆ ನಜರುದ್ದೀನ್ ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಲಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಅಲ್ಲ ನಾನು ಜನರ ಸೇವಕ. ದೊರೆ ಈ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ದೇವತೆ. ಆದರೆ ನನ್ನಂಥ ದೊರೆ ನಿಜವಾದ ಜನಸೇವಕ. ಜನರು ತಮ್ಮ ಸಂತೋಷಕ್ಕಾಗಿಯೇ ದೊರೆಗೆ ಅಧಿಕಾರ, ಸಂಪತ್ತು ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಆಡಳಿತದ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೊರೆಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಆತ ಜನರ ಅನ್ನ, ಬಟ್ಟೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಹೊಣೆಯಲ್ಲ; ಅವರ ಕಾವ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಧರ್ಮ-ಎಲ್ಲದರ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ರಾಜನದು. ಪರ್ಶಿಯಾದಲ್ಲಿ ಹೇಗಿದೆಯೋ ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿ ದೊರೆಯಾದವನು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಮಧ್ಯೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಕೂಡದು. ದೊರೆಗೂ ಮೈ ಬೆವರುತ್ತದೆ, ನೆಗಡಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಜನಕ್ಕೆ ಗೊತ್ತಾಗಕೂಡದು."[೧೫] ಇದಕ್ಕೆ ತಕ್ಷಣವೇ ನಾದಿರನ ಕೊಂಕು ಮಾತು 'ರಜ್ಜಿ, ಈ ನಮ್ಮ ಜನಸೇವಕನಿಗೆ ಜ್ವರ ಬರುತ್ತೋ ಕೇಳು.'

ನೇರಕಾಗಿ ಮೊಗಲ್ ಆಳ್ವಿಕೆಗೆ ಮುತ್ತಿರುವ ಸುಳ್ಳು. ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಕವಚಗಳನ್ನು ಭೇದಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ನಾದಿರ್ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಬದುಕಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕ್ರೌರ್ಯವನ್ನು ಆನಂದಿಸುವ, ಆಚರಿಸುವ ನಾದಿರ್ ಸುಳ್ಳು ಕಪಟತನವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸಹಿಸಲಾರ. ಮೊಗಲ್ ಅರಸನ ಈ ಸುಳ್ಳು ಆತ್ಮರತಿಯನ್ನು ಖಂಡಿಸಿ ನಾದಿರ್ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿಡುತ್ತಾನೆ. "ನಾವು ತಲೆನೋವು, ಜ್ವರದಿಂದ ತತ್ತರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ ನಿನ್ನ ಕಾವ್ಯವಾಚನ ಮಾಡುತ್ತೀ. ನಾವು ಹಕೀಮನಿಗಾಗಿ ಹೇಳಿ ಕಳುಹಿಸಿದರೆ ಅದೆಲ್ಲ ಕಾಗದ ಪತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೂತುಹೋಗಿದ್ದರೆ ತಣ್ಣಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತೀ. ನಿನ್ನ ಮುಖ ನೋಡಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಿರುವುದು ಈ ದೇಶದ ಜನರ ವೇದನೆಯಲ್ಲ, ಅಲ್ಲಿ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿರುವುದು ಹುಡುಗಿಯರ, ಹೆಂಡದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ. ನಾವು ತೊಲಗಿದೊಡನೆ ಎಲ್ಲ ಸುಸೂತ್ರ ಅಂತ ತಿಳಿದಿದ್ದೀ. ನಮ್ಮ ಕಷ್ಟಗಳು ನಿನಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡಿದರೆ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಬರುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಸುಳ್ಳು ಕುತಂತ್ರಗಳು ಮಾತ್ರ ಹೊಮ್ಮುತ್ತವೆ."[೧೬]

ಮೂರನೆಯ ದೃಶ್ಯ ಮೊದಲ ಎರಡೂ ದೃಶ್ಯಗಳಿಗಿಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದುದು. ಮೊದಲ ಎರಡು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸಿದ ನಾದಿರ್ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಗುಣಪಡಿಸಲಾರದ ಅಸಹನೀಯ ಮಾನಸಿಕ ರೋಗದಿಂದ ತೊಳಲಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ

ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ನಾಯಕರು ಅಸಹನೀಯವಾದ ಏಕಾಂತ ಮತ್ತು ಸ್ವಮಗ್ನ ಆರಾಧಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿನ ನಾದಿರ್ ನಾಯಕನಾದರೂ ಜನರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವವನು, ಅವರ ನಾಡಿ ಮಿಡಿತವನ್ನು ಅರಿಯಬಲ್ಲವನು. ಹಿಂಸೆ ಕ್ರೌರ್ಯಗಳ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿದ ನಾದಿರನಿಗೆ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿದ್ದು ಕ್ರೌರ್ಯದ ಮುಖವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆತ ಬಲ್ಲ. ಸಹಜ ಮಾನವೀಯ ಪ್ರೀತಿಗೆ ತುಡಿವ, ಅದು ದೊರಕದೆ ಮುಸುಗು ಹೊದಿಸಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ ಅವನೊಳಗೆ ಅಡಗಿದೆ. ಅದು ಅನಾವರಣಗೊಳ್ಳದೆ ಅವನ ಕಾಯಿಲೆ ವಾಸಿಯಾಗುವಂತಿಲ್ಲ. ಅವನ ಕಾಯಿಲೆ ವಾಸಿ ಮಾಡಲೆಂದು ಬಂದ ಜಗಳಗಂಟ ಹಕೀಮ ಅಲಾವಿಖಾನ್ ನಾದಿರ್ ಮರೆತಿದ್ದ ಅವನ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವನ್ನು ಹೊರ ತೆಗೆಯುವುದರ ಮೂಲಕ ಅವನನ್ನು ಗುಣಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಅಲಾವಿಖಾನ್'ನ ಪಾತ್ರ ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾದರೂ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಪಾತ್ರವಾಗಿದೆ. ತುಘಲಕನಲ್ಲಿ ಅಝೀಝುನಿದ್ದಂತೆ ಗುಣಮುಖದಲ್ಲಿ ನಾದಿರನು ಕಳೆದು ಹೋಗಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದ ಇನ್ನೊಂದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಅಲಾವಿಖಾನ್. ಅಲಾವಿಖಾನ್‌ನ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯಾದರೂ ಎಂತದ್ದು? ಮರೆತ ತನ್ನ ಗತವನ್ನು ಅದರ ಯಥಾವತ್ತತೆಯೊಂದಿಗೆ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವುದು.

ಈ ರೋಗವನ್ನು ಗುಣಪಡಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ ಔಷಧಿಯಿಂದಲ್ಲ, ಮನಸ್ಸನ್ನು ಒಳಗೆ ಇರುವ ದೋಷಗಳಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾಡುವುದೇ ಆಗಿದೆ. "ಹೀಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಗೊಳಿಸಿ ಆ ಮೂಲಕವೇ ಅವರ ರೋಗಗಳನ್ನು ಅರಿಯಲಿಕ್ಕೆ ಹೊರಡುವುದು - ಲಂಕೇಶರ ಮೊದಲ ಹಂತದ ನಾಟಕಗಳ ಒಂದು ಸ್ಥಾಯೀಗುಣ. ಅರ್ಥಾತ್ ರೋಗ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ಮೂಲದಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸಿದ್ದಲ್ಲ; ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮೂಲದಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸಿದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇಲ್ಲಿ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಫ್ರಾಯ್ಡನ ಮಾದರಿಯದು. ಫ್ರಾಯ್ಡನ ಚಿಕಿತ್ಸಾ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಆತನ ಒಬ್ಬ ರೋಗಿಯು 'ಮಾತಿನ ಚಿಕಿತ್ಸೆ - ಟಾಕಿಂಗ್ ಕ್ಯೂರ್' ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿದಳಂತೆ. ಅರ್ಥಾತ್, ರೋಗದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯೂ ಹೌದು. ಇದನ್ನೇ ಈ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂಥದು ಕೂಡಾ 'ಮಾತಿನ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯೇ' ಅಥವಾ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದಿಟ್ಟು ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಇದು 'ನಾಟಕ ಕಟ್ಟುವ ಚಿಕಿತ್ಸೆ' ಅಲ್ಲದೆ, ಶಮನ ಎಂಬುದು ಈ ನಾಟಕಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಹೊರತಾದ ವಿಚಾರ."[೧೭]

ತನ್ನ ಸುತ್ತಲೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುವ, ಕ್ರೌರ್ಯ, ಭಟ್ಟಂಗಿತನ ಲೋಲುಪತೆಯ, ಚಿತ್ರ ವಿಚಿತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳ ಒಳಸಂಚು - ಪಿತೂರಿಗಳಿಂದ ಹೊರಬರುವ ದಾರಿಯೇ ಇಲ್ಲದೆ ನಾದಿರ್ ನರಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ತಾನು ಚಕ್ರವರ್ತಿ, ಸರ್ವಶಕ್ತ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆಯಿದೆ. ಈ ಭ್ರಮೆಯ ಮೊಟ್ಟೆಯೊಡೆಯದೆ ಅವನ ಕಾಯಿಲೆ ನೀಗುವಂತಿಲ್ಲ. ಎಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷದ ಮುದುಕ ಅಲಾವಿಖಾನ್ ಇದಕ್ಕೆ ಮದ್ದನ್ನು ನೀಡಬಲ್ಲ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ದೇಹವೆಂದರೆ ಬರಿಯ ಮೂಳೆ ಮಾಂಸವಲ್ಲ, ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಚೈತನ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು. ಹೀಗಾಗಿಯೇ ಒಂದೊಂದನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಕಾಳಜಿಯಿಂದ ವಿವರಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ನಾದಿರ್ ತನ್ನ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳನ್ನು ರೋಗಿಯಾಗಿ ಅಲಾವಿಖಾನ್‌ನಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾ ಹೇಳುತ್ತಾ ಎಲ್ಲ ದುಗುಡಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ನಿರೋಗಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಮಾನಸಿಕ ಸ್ವಸ್ಥತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡ ನಾದಿರ್‌ಗೆ ಬದುಕನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವ ಆ ಮೂಲಕ ಆರೋಗ್ಯಗಳಿಸುವ ಒಂದು ಸರಳ ದಾರಿಯನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ನಾದಿರ್‌ಷಾನನ್ನು ಮೀರಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುವ ಅಲಾವಿಖಾನ್ ಕಳೆದುಕೊಂಡ, ಮರೆತುಹೋಗಿದ್ದ ದೈವತ್ವ ಮರುಕಳಿಸಿ ಮತ್ತೆ ಬಂದ ಹಾಗೆ ಸಂಕೇತಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಾನೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ 'ಗುಣಮುಖ' ಎನ್ನುವ ಹೆಸರು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರೋಗಿಯೊಬ್ಬನಿದ್ದಾನೆ. ಅವನನ್ನು ಗುಣಪಡಿಸುವುದೇ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. "ಗುಣಮುಖ ಎನ್ನುವುದು ರೋಗ ಅಥವಾ ರೋಗಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹಿಂಸೆ, ರಕ್ತಪಾತ, ಬಲಾತ್ಕಾರ, ಸಮಯ ಸಾಧಕತೆ, ಅಧಿಕಾರದಾಹ, ನಯವಂಚನೆ, ಸ್ವಾರ್ಥ ಈ ಎಲ್ಲವುಗಳಿಂದಾಗಿ ಮಾನವತೆ ಬತ್ತಿಹೋಗಿ ಮನುಷ್ಯತ್ವ ಕಳೆದುಕೊಂಡುದೇ ನಾದಿರ್ ಷಾನ ರೋಗದ ಕಾರಣ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾಟಕದ ಕೊನೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ದೇಶದ ರಾಜಧಾನಿ ದೆಹಲಿ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದುವಾಗಿದೆ. ಇಂದು ಉಳಿದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮದ್ದಿಗೆ ನಿಲುಕದ ಈ ರೋಗಕ್ಕೆ ಆತ್ಮನಿರೀಕ್ಷಣೆಯೊಂದೇ ಔಷಧ."[೧೮] ಆತ್ಮರತಿಯ ರೋಗ ದೆಹಲಿಯ ಸಮಸ್ತ ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೆ ಬಡಿದಿದೆ. ತನ್ವೀರನಿಂದ ಮೊಗಲ್ ದೊರೆಯವರೆಗೂ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಇದೇ ರೋಗ. ಈ ರೋಗದಿಂದ ಹೊರಬರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುವವನು ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮನಾಗಿದ್ದ ನಾದಿರ್ ಒಬ್ಬನೇ.

ಅಡಿ ಟಿಪ್ಪಣಿ :

೧. ಕೆ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ: ಸಂಕ್ರಾಂತಿ ಕೆಲ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು, ಶೂದ್ರ, ನವೆಂಬರ್-ಡಿಸೆಂಬರ್ ೧೯೮೭, ಪು. ೨

೨. ಲಂಕೇಶ್: ಸಂಕ್ರಾಂತಿ, ಮುನ್ನುಡಿ, ಪತ್ರಿಕೆ ಪ್ರಕಾಶನ.

೩. ಶಿವಕೊಟ್ಯಾಚಾರ್ಯ : ವಡ್ಡಾರಾಧನೆ, ಸ್ವಾಮಿ ಕಾರ್ತಿಕೇಯ ಕಥಾನಕಂ, ಸಂ. ಡಿ.ಎಲ್. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್, ಪು. ೩೦೫

೪. ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್: ಸಂಕ್ರಾಂತಿ, ಪತ್ರಿಕೆ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೭೪

೫. ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್: ಸಂಕ್ರಾಂತಿ, ಪತ್ರಿಕೆ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೭೪

೬. ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್: ಸಂಕ್ರಾಂತಿ, ಪತ್ರಿಕೆ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೭೨

೭. ಸಂಕ್ರಾಂತಿ : ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್, ಪತ್ರಿಕೆ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೫೧

೮. ಸಂಕ್ರಾಂತಿ: ಪಿ.ಲಂಕೇಶ್, ಪತ್ರಿಕೆ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೧೧

೯. ಯಥಾಸ್ಥಿತಿಗೆ ಒತ್ತು ಕೊಡುವ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ': ಡಾ. ಸಂಗಮೇಶ ಸವದತ್ತಿಮಠ, ಕಮಲಾಭಿನಂದನ, ಸಂ : ರಂಗಾರೆಡ್ಡಿ ಕೋಡಿರಾಂಪುರ, ಬೆನಕನಹಳ್ಳಿ ಜಿ. ನಾಯಕ, ಪು. ೯

೧೦. ಜ್ಞಾನಗಂಗೋತ್ರಿ : ನಾದಿರ್‌ಷಾ, ಕಿರಿಯರ ವಿಶ್ವಕೋಶ - ೧ , ಕರ್ನಾಟಕ ಸಹಕಾರೀ ಪ್ರಕಾಶನ ಮಂದಿರ, ಬೆಂಗಳೂರು.

೧೧. ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್ : ಗುಣಮುಖ, ಒಂದು ಟಿಪ್ಪಣಿ, ಪತ್ರಿಕೆ ಪ್ರಕಾಶನ.

೧೨. ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶ: ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ; ಒಂದು ಅವಲೋಕನ, ಶೂದ್ರ-ಜೂನ್-ಜುಲೈ, ೧೯೮೯, ಸಂ. ೧೫ ಪು. ೮

೧೩. ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್ : ಗುಣಮುಖ, ಪತ್ರಿಕೆ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೫

೧೪. ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್ : ಗುಣಮುಖ, ಪ.ಪ್ರಕಾಶನ, ಮುನ್ನುಡಿ ಭಾಗ.

೧೫. ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್ : ಗುಣಮುಖ, ಪ.ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೧೭

೧೬. ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್ : ಗುಣಮುಖ, ಪ.ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೧೮-೧೯

೧೭. ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ. : ರೋಗ, ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಮತ್ತು ಗುಣಮುಖ : ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕಗಳ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ನಕ್ಷೆ, ಮಾವಿನ ಮರದಲ್ಲಿ ಬಾಳೆಯ ಹಣ್ಣು, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ, ಪು. ೧೮೩

೧೮. ಡಾ. ದಿವಸ್ಪತಿ ಹೆಗಡೆ : ಪಿ. ಲಂಕೇಶರ 'ಗುಣಮುಖ' - ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಒಂದು ಟಿಪ್ಪಣಿ, ಶೂದ್ರ - ಅಕ್ಟೋಬರ್- ನವೆಂಬರ್ - ೧೯೯೨, ಸಂಪುಟ - ೧೯, ಪು. ೫೯

* * *

ಸಾಮಾಜಿಕ

ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ಸಂಬಂಧ

೧. ಲಂಕೇಶರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ಸಂಬಂಧ

೨. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ಸಂಬಂಧ

೩. ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೈ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ಸಂಬಂಧ

ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ಸಂಬಂಧ

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆದು ನಿಲ್ಲುವವರೆಗೆ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು ರಂಜಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಇತ್ತು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಅದ್ಭುತವಾದ ಸಂಗೀತ ಆಹ್ಲಾದತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ಪಾಪ, ಪುಣ್ಯ ಮುಕ್ತಿಯಂತಹ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿತವಾಗುವಂತೆ ಕೊಟ್ಟವು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರ ಒಟ್ಟು ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಆಗಲಾರಂಭಿಸಿದ ವಿಘಟನೆಗಳು, ಬ್ರಿಟೀಷರ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಿಂದಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಆದ ಪಲ್ಲಟಗಳು, ಮಹಿಳೆ - ಕೆಳವರ್ಗದವರ ಬಗೆಗೆ ಮೂಡಿದ ಕಾಳಜಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೂ ಪರಿಣಾಮ ಮೂಡಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಖ್ಯೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆದ ಚಳುವಳಿಗಳು, ಜನಪರವಾದ ಚಳುವಳಿಗಳು, ಗಾಂಧಿ, ಸರ್ವೋದಯದ ವಿಚಾರಗಳು ಇವೆಲ್ಲ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದರೆ ಆಧುನಿಕ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ಫಲವಾಗಿ ಬಂದ ಗ್ರಾಮಾಫೋನ್, ಮೈಕ್ ಮುಂತಾದ ಸಲಕರಣೆಗಳಿಂದಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಗೀತ ತನ್ನ ದಿಕ್ಕನ್ನು ಬದಲಿಸಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಕಡೆ ಯೋಚಿಸಿತು.

ನವೀನವಾದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಲ್ಲದೆ, ಅದುವರೆಗೂ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ ಆಕೃತಿಯ (Form) ಬದಲಾಗಿ ವಿಷಯ (Content) ಮುಖ್ಯವೆನಿಸಿತು. ತಂತ್ರಜ್ಞಾನಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತಾ, ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗುತ್ತಾ ಅದುವರೆಗೂ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಕಥೆಗಳು, ತಂತ್ರಗಳು ಹಳೆಯದೆನಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದವು. ಚಾಪ್ಲಿನ್‌ನ ನಟನೆ, ಇಬ್ಸನ್, ಗ್ರೊಟೋವಸ್ಕಿ, ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್, ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನಂತಹವರ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಕಡೆಗೆ ಗಮನಹರಿದುದಲ್ಲದೆ ಯುರೋಪಿಯನ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಓದು, ಅವುಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡೀಕರಿಸುವ ಅನುವಾದಗಳು ಆರಂಭವಾದವು. ಜಗತ್ತಿನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಓದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಹೊಸತನದ ಬಗ್ಗೆ ಶೂನ್ಯತೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿತು. ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ ಎಟುಕಬಲ್ಲ ಕಲೆಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಅರಮನೆ ಸಾಮಾನ್ಯಜನ ಎಂಬ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಲಭ್ಯವಾಗುವ ಸಂದರ್ಭವೂ ಒದಗಿತು. ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅರಮನೆಗೆಂದೇ ಮೀಸಲಾಗಿದ್ದ ಕಲೆ ಅರಮನೆಯ ಹೊಸ್ತಿಲನ್ನು ದಾಟಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಬಳಿಗೆ ಬಂದಿತು. ಕಲೆಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಅರಮನೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಜನಸಾಮಾನ್ಯನ ಬಳಿಗೆ ಬರುವ ನಡುವಿನ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಕಾಗಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತೆ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂದಿತು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿಯೇ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದವರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರಾದವರು ಬಸಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯ, ಬೆನಗಲ್ ರಾಮರಾಯ, ಎಂ.ಎಸ್. ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಮುಖ್ಯರಾದವರು. ನಂತರದ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಅ.ನ.ಕೃ., ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ, ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪ, ದುತ್ತರಗಿಯಂತಹವರ ಜೊತೆ ಜಿ.ವಿ. ಅಯ್ಯರ್, ಪಂಡರೀಬಾಯಿಯಂತಹವರೂ ಗುರ್ತಿಸಿಕೊಂಡರು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿಕಟ ಸಂಪರ್ಕ ಹಾಗೂ ಅನುವಾದಗಳು ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಟ್ಟ ನಂತರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಕವಲು ಒಡೆದದ್ದನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಯುರೋಪಿಯನ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿಕಟ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ಕೈಲಾಸಂ, ಸಂಸ, ಶ್ರೀರಂಗರಂತಹ ನಿರಂತರ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ನಾಟಕಕಾರರು ಒಂದು ಕಡೆಯಾದರೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ, ಹುಯಿಲಗೋಳ ನಾರಾಯಣರಾಯ, ಅ.ನ.ಕೃ. ಮತ್ತಿತರರು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಎರಡೂ ರೀತಿಯ ಬರಹಗಾರರು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೂ ಅದು ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ

ಆಕಾರ, ಬಳಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ತಂತ್ರಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದವು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಭಾಷೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿದ್ದವು. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ಭಾಷೆಯ ವ್ಯಾಪಕತೆ ಹಿಗ್ಗತೊಡಗಿದ್ದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ನಂತರದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಸಣ್ಣಾಟ, ದೊಡ್ಡಾಟದ ಜಾನಪದೀಯ ಅಂಶಗಳು ತಲೆದೋರಿದರೆ, ಕಾರ್ನಾಡರ ಮೂಲಕ ಪುರಾಣದ ಕಥೆಗಳು, ಹೊಸ ಆಕೃತಿ, ತಂತ್ರ, ಆಶಯಗಳೊಂದಿಗೆ ತಲೆದೋರಿದವು. ಲಂಕೇಶರ ಯಂತ್ರ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಫಲವಾಗಿ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ಸುಳ್ಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗೆ ಒಳಗಾದ ಮನುಷ್ಯನ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರಿಸತೊಡಗಿದರು.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ತಲೆಯೆತ್ತುವವರೆಗೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ತನ್ನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಮೂಲಕ ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತಲೇ ಇತ್ತು. ಆದರೆ ಪೂರ್ವ ನಿರ್ಧಾರಿತವೋ ಎಂಬಂತೆ ಏಕತಾನತೆಗಳಿಂದ ಒಂದೇ ಜಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸಾಗಿದ್ದಿತು. ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಪೌರಾಣಿಕ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಜಾನಪದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಾಗಿರುವುದನ್ನು ಎಲ್ಲ ರಂಗಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಆಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಸಮಸ್ಯೆ, ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ನಾಟಕ ರಚನೆಗಳು ಆರಂಭವಾಗಿದ್ದು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಅವಸ್ಥಾಂತರಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಮಾಜವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದವು. ಹೊಸದಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಕಲಿತ ವರ್ಗ ಈ ಅವಸ್ಥಾಂತರಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದು ಇದರೊಂದಿಗೆ ಹೊಸ ನಾಗರೀಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ ಸಹ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಉದಯಿಸಿದ ಈ ವರ್ಗವನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕ ತಣಿಸಲಾರದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರಂಜಿಸುವ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಿತು. ಅವರ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಗುಣಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕೆಳಗಿಳಿಯಿತು. ಭಾರತೀಯ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಬಂದದ್ದು ನಾಟಕದ ಅವನತಿಗೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ. ಬಹಳಷ್ಟು ನಾಟಕಕಾರರು, ನಟರು ಆ ಮಾಧ್ಯಮದ ಕಡೆಗೆ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಸಿನಿಮಾಗಳು ನಾಟಕಗಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಬಂದು ಕುಳಿತವು ಎಂಬ ವಾದವೂ ಉದ್ಭವಿಸಿತು. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆ ಭಾರತೀಯರ ಮೇಲೆ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರೀ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿದ್ದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯ ಬದಲಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಓದು ಮತ್ತು ಅನುವಾದಗಳು ಮೊದಲಾದವು. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದಗಳ ಜೊತೆ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಪರಂಪರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಬಲಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಗೌರವದಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಕಾಳಿದಾಸ, ಭವಭೂತಿ ಮುಂತಾದವರ ಕೃತಿಗಳೂ ಭಾಷಾಂತರವಾಗತೊಡಗಿದವು. ಆದರೆ ಅನುವಾದಗೊಂಡ ಈ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಅಪೇಕ್ಷೆ ಪಟ್ಟವರು ವಿದ್ಯಾವಂತರು.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದ ಅತೃಪ್ತಿ, ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಉಂಟಾದ ನವಜಾಗೃತಿ, ಹೊಸಮಾದರಿಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆ, ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ಆಕಾರ ಕೊಡಬೇಕೆನ್ನುವ ತುಡಿತದೊಂದಿಗೆ ಹೊರಟ ಈ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ತರುವ ಉತ್ಸಾಹವಿತ್ತು. "ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಜನ ನಿರಕ್ಷರರು, ಅವಿದ್ಯಾವಂತರು. ಈ ಭಾಷಾಂತರಗಳನ್ನು ಆಡಲು ಅಪೇಕ್ಷೆಪಟ್ಟವರು ವಿದ್ಯಾವಂತರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರಿಗೆ ಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಾಗಿದ್ದಾಗಲೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನುಭವವಿತ್ತು. ಅವರಿಗೆ ನಾಟಕದ ಆಧುನಿಕ ಶೈಲಿ - ಹಾಗೆಂದು ಅವರು ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು - ಪರಿಚಿತವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೂ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಹೊಸದೊಂದು ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಆಲೋಚಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರದು ಕೇವಲ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗ. ಅವಿದ್ಯಾವಂತರು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ."[೧] ಸುಮಾರು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ 'ಅಮೆಚೂರ್ ಡ್ರಮಾಟಿಕ್ ಅಸೋಸಿಯೇಷನ್' ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿ ತನ್ನ ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು, ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತ ನಟರನ್ನು, ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನು ವಿದ್ಯಾವಂತ ವರ್ಗದಿಂದ ಆಯ್ದು ಬೆಳಕಿಗೆ ತಂದಿತ್ತು. ರಂಗಭೂಮಿಗೇ ಮೀಸಲಾದ ಒಂದು ಮಾಸಪತ್ರಿಕೆ 'ರಂಗಭೂಮಿ'ಯನ್ನು ಹಲವು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಈ ಸಂಸ್ಥೆ ಪ್ರಕಟಿಸಿತು ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ.

'ಕೈಲಾಸಂ' ಬರುವವರೆಗೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆಯ ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣ ಆಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಮೈದಳೆದಿರಲಿಲ್ಲ. "ಆಗೊಮ್ಮೆ ಈಗೊಮ್ಮೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರಹಸನಗಳು. ಕೇವಲ ನಗೆಯೇ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದು ವೈಚಾರಿಕವಾದ

ಸಾಮಾಜಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಅವುಗಳಿಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಆಯ್ದ ಕೆಲವು ಪ್ರಹಸನದ ತುಣುಕುಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ವಾಡಿಕೆ ಅಂದಿನ ಕೆಲವು ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಇತ್ತೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ."[೨] 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗ್ಗಡೆಯ ಪ್ರಹಸನ' ಎಂಬ ನಾಟಕ ತಂತ್ರ, ವಸ್ತು, ಭಾಷೆಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದ ನಾಟಕವಾದರೂ ಪ್ರಯೋಗವಾಗದ್ದರಿಂದ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರ ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಅದೇ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಬಂದ 'ಆರು ಬೆರಳಿನ ಕುರಹು', 'ಕನ್ಯಾವಿಕ್ರಯ' ಇವು ಸಹ ಗಮನಾರ್ಹ, ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದವು. "ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳು ಬೇರೆ ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಾಗಿದ್ದರೆ ಲೋಕಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅನಾಸ್ಥೆಯ ಮೂಲಕ ಈ ನಾಟಕ ಮೂಲೆ ಗುಂಪಾಯಿತು. ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ 'ಶಾರದಾ' ಹಾಗೂ 'ಏಕಚಪ್ಯಾಲಾ'ದಂಥ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಇಡೀ ಪ್ರಾಂತದ ಅಭಿರುಚಿಯ ಮಟ್ಟವನ್ನೇ ಇನ್ನೂ ಎತ್ತರವಾಗಿಸಿದವು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಂಥ ಸೇವೆಯನ್ನು ಮಾಡುವ ಸುಯೋಗವೇ ಒದಗಿಬರಲಿಲ್ಲ."[೩] ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಗರ ರಂಗಭೂಮಿ ಉದ್ಭವಿಸಲು ಕಾರಣವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅವಜ್ಞೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದ ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗ್ಗಡೆಯ ಪ್ರಹಸನವನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಮುಂದಿನಂತೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾರೆ -" ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾರವಾರದ ಕಡೆಯ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಚ್ಚುಕೂಟವನ್ನೂ ಒಂದು ಕನ್ನಡ ಪತ್ರಿಕೆಯನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಅವನು ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದನೆನ್ನುವುದು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ, ಅದು ಇಡೀ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಆಗಿನ ಅಂದರೆ ೧೮೮೭ರ ದೇವಳರ ಶಾರದಕ್ಕಿಂತ ಹನ್ನೆರಡು ವರ್ಷ ಮುಂಚೆ - ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಆಡುಮಾತಿನಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿತ್ತು."[೪]

ಮೇಲೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವಂತೆ ಇದ್ದ ಇಂತಹ ನಿರಾಶಾದಾಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಭದ್ರ ಬುನಾದಿ ಹಾಕಿದ ಹಿರಿಮೆ ಕೈಲಾಸಂರವರಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಕೈಲಾಸಂರವರ ಆಗಮನ ಮತ್ತು ಅವರ ಕೊಡುಗೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ಹಾದಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿತು. ಆಗ ತಾನೇ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಿಂದ ಬಂದ ಕೈಲಾಸಂರವರಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆಯ ಪಾಂಡಿತ್ಯವಿದ್ದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿಯಿದ್ದುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿತ್ತು. ಜನ್ಮ ಜಾತ ನಟರೂ, ಅಮೆಚೂರ್ ಡ್ರಾಮಾಟಿಕ್ ಅಸೋಸಿಯೇಷನ್ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಸದಸ್ಯರೂ ಆಗಿದ್ದ ಕೈಲಾಸಂರವರಿಗೆ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ಹಾಗೂ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ಪಷ್ಟ ಚಿತ್ರಣಗಳಿದ್ದು 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ' ನಾಟಕ ಬರೆಯುವುದರ ಮೂಲಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಭದ್ರಬುನಾದಿಯನ್ನು ಹಾಕಿದರು. ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಲಿನ ಸಮಸ್ಯೆಯಾದ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ನಿರ್ಮಿಸಿದ 'ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ವರ್ಗ ಹಾಗೂ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳ'ಗಳ ನಡುವಣ ಕಂದಕವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ ಉದ್ದೇಶ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕಿತ್ತು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಜಡ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಎಂಬಂತೆ ಬಂದಂತಹ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದ್ದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಹಾಗೂ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಕ್ರಮದ ದೋಷಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರುತ್ತಿತ್ತು. "ಈ ದಶಕದಲ್ಲೇ ಬಂದ ಕನ್ನಡದ 'ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಕಾರ' ಟಿ.ಪಿ. ಕೈಲಾಸಂ (೧೮೮೪-೧೯೪೬) ಅವರು ಇಂಥ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗವನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ತಮ್ಮ ನಾಟಕದ ಜಗತ್ತನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿ. ಈ ವರ್ಗದಿಂದಲೇ ಬಂದ ಲಾಯರುಗಳು, ಸರ್ಕಾರಿ ನೌಕರರು, ಸಮಾಜ ಸೇವಕರು ಕೈಲಾಸಂ ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರಗಳಾದರು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಈ ವರ್ಗವು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಕನ್ನಡಾಂಗ್ಲ ಭಾಷೆಯೇ ಕೈಲಾಸಂ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯೂ ಆಯಿತು. ಹೀಗೆ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕಾಲದೇಶಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕೈಲಾಸಂ ತಮ್ಮ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರು. ಅದಕ್ಕೆ ಚುರುಕು ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಈ ಇಡೀ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಪ್ರಹಸನದ ಕಡೆ ವಾಲಿಸಿದರು."[೫] ಈ ಅಂಶಗಳೊಂದಿಗೆ ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಟೊಳ್ಳು ಪ್ರಗತಿಶೀಲತೆ ಹಾಗೂ ಪೊಳ್ಳು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಗಳ ನಡುವೆ ಗಟ್ಟಿತನ ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಅವರ ಮುಂದಿನ ಬಹುತೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ರೂಪಕದ' ಹಾಗೆ ಮುಂದುವರೆದಿರುವುದನ್ನು ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕೈಲಾಸಂ ತಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗಲೇ ಕನ್ನಡದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ನಾಟಕಕಾರ ಸಂಸರವರು ಸಮಕಾಲೀನ ನೆಲೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗಿಂತ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸತೊಡಗಿದರು. ಲಭ್ಯವಿರುವ ಅವರ ಆರೂ ನಾಟಕಗಳು ಮೈಸೂರು ಅರಸರನ್ನು ಕುರಿತಾದ್ದಾಗಿದೆ. ಅವರು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ಶಾಸನಗಳು, ಅರಮನೆಯ ಕಡತಗಳ ವಿವರಗಳ ಮೇಲೆ ರಚಿತವಾದದ್ದಾಗಿವೆ. ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಸಂಸರು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ತಮ್ಮನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ, ಕುವೆಂಪು ಹಾಗೂ ಮಾಸ್ತಿ ಭಿನ್ನ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿ

ರಚಿಸುತ್ತಲೇ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲೂ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. "ಅನುವಾದ, ರೂಪಾಂತರಗಳ ಮೂಲಕ ಚರಿತ್ರೆ ಪುರಾಣಗಳ ವಸ್ತುಗಳುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಇವರಿಬ್ಬರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ವಾಸ್ತವವಾದೀ, ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದರು. ಶಿವರಾಮಕಾರಂತರು, ಬೇಂದ್ರೆಯವರು, ಪು.ತಿ.ನ.ರವರು, ಅ.ನ.ಕೃ.ರವರು ಈ ಪರಂಪರೆಯ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರೂ ಗಮನಾರ್ಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಕೊಡುಗೆ ಸಂದಿಲ್ಲ. ಪು.ತಿ.ನ...ರವರ ಗೀತನಾಟಕಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು 'ಗಾಯನ ಮತ್ತು ನರ್ತನಗಳಿಂದ' ಕೊಟ್ಟಿದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಪ್ರಯೋಗಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೈಲಾಸಂ ಮಾದರಿಯ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರ ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರು ೩೦-೪೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಾನಾರ್ಹರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಕೈಲಾಸಂರವರಿಗಿಂತ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಮಾಧ್ಯಮ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಯಿತು. ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂತೆ ತೀವ್ರವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಘಟನೆಗಳು, ಜಾತಿ-ವರ್ಗ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ಕೌಟುಂಬಿಕ ಹಾಗೂ ಲೈಂಗಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳು, ಬಡತನ ನಿರುದ್ಯೋಗ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದ ಬದಲಾದ ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ಮಾನವಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳು ಹೀಗೆ ಹಲವು ಹತ್ತು ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿವೆ. ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಪರಿಸರವನ್ನು 'ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ' ನೆಲೆಗಳಿಂದ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ತಮ್ಮ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಶೋಕಚಕ್ರ, ಹರಿಜನ್ವಾರ, ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ, ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮೂರೇ ಬಾಗಿಲು, ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು, ಗೆಳೆಯ ನೀನು ಹಳೆಯ ನಾನು, ರಂಗಭಾರತ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳೆಂದು ಗುರ್ತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ 'ಕೈಲಾಸಂ, ಸಂಸ'ರ ನಂತರ ಬಹುಮುಖ್ಯರಾದ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿರಚನೆ ಹಾಗೂ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಬದುಕನ್ನೇ ಧಾರೆಯೆರದ ಅರ್ಧಶತಮಾನದಷ್ಟು ದೀರ್ಘ ಅವಧಿಯ ಅವರ ಪರಿಶ್ರಮದ ಅಧ್ಯಯನ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದ ಪ್ರಮುಖ ಅಧ್ಯಯನವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ರಂಗತಂತ್ರ, ವಸ್ತುಗಳೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ಮೂಡಿಬಂದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಶಕ್ತ ನಾಟಕಕಾರರೆಂದರೆ ಜಿ.ಬಿ. ಜೋಷಿ. ಅವರ 'ಮೂಕಬಲಿ, ಕದಡಿದ ನೀರು' ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಮಾಜ, ಸಮಾಜದೊಳಗಿನ ಘರ್ಷಣೆಗಳು, ಬದಲಾವಣೆಯ ತುಡಿತಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ನಾಟಕಗಳು. 'ಮೂಕಬಲಿ' ನಾಗರಕೋಟೆ ಮತ್ತು ಹಾಲಳ್ಳಿಗಳ ನಡುವಿನ ಘರ್ಷಣೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕುಟುಂಬವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಗ್ರಾಮೀಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿಘಟನೆಗಳು, ಅದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮ ಆಘಾತವನ್ನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಡುವ ಸಹಜ ಚಿತ್ರಣದ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ನಾಗರಕೋಟೆಯ ಜೀವನ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ವಿಸ್ತೃತವಾಗಿ ಒಳಗೊಂಡ ಸುಮಾರು ೩೩೩ ಪುಟಗಳ ದೀರ್ಘವಾದ ನಾಟಕ 'ಆ ಊರು - ಈ ಊರು' ಮೂಕಬಲಿ ನಾಟಕವನ್ನೇ ಒಡೆದು ಮತ್ತೆ ಕಟ್ಟಿದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಕದಡಿದ ನೀರು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಕೃತಿಯಾಗಿದ್ದು ಗೂಳಪ್ಪನವರಂತ ಸ್ವಾರ್ಥ ಪುಡಾರಿಗಳು ಶ್ಯಾಮಣ್ಣನಂತಹ ನಿಷ್ಠಾವಂತ ಗಾಂಧಿ ಅನುಯಾಯಿ ನಡುವಿನ ಸಂಘರ್ಷ, ಈ ಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲಿ ಬಲಿಯಾಗುವ ಅಮಾಯಕ ಮಲ್ಲಿ, ಕಾಲಜ್ಞಾನಿಯಂತೆ ಮಾತನಾಡುವ ರಾಚ್ಯಾ, ಪೊಳ್ಳು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬಂಗಾರಶೆಟ್ಟಿ ಮುಂತಾದವರ ಚಿತ್ರಣಗಳು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಕದಡಿದ ನೀರಿನಂತಾದ ಒಂದು ಗ್ರಾಮದ ಚಿತ್ರಣ ಇಲ್ಲಿದೆ. "ರಾಚ್ಯಾನ ಪಾತ್ರ, ಗೂಳಪ್ಪನ ಪಾತ್ರ, ಬಂಗಾರಶೆಟ್ಟಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣಗಳಾಗಿದ್ದು ಮುಂದಿನ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪುನ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. (ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿಯವರ 'ಆಮನಿ'ಯೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ) ಸತ್ತವರ ನೆರಳು ಮಠಗಳಂತಹ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಅರಿವಿಗೇ ಬಾರದಂತೆ ನಡೆಯುವ ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರ, ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಪೋಷಿಸಬೇಕಾದ ಧರ್ಮಜಡ್ಡು ಗಟ್ಟಿ, ಉಸಿರು ಕಟ್ಟಿಸುವ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸಿದ ನಾಟಕ. ವೈಚಾರಿಕ ಸಂಘರ್ಷ ಹಾಗೂ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಅಧಃಪತನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಈ ನಾಟಕದ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಶೇಷತೆಯೆಂದರೆ ಅದರ ತಂತ್ರ. "ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ 'ಸತ್ತವರ ನೆರಳು' ವಿನೂತನವಾಗಿದೆ. ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಬರುವ ಮಠದ ಇತಿಹಾಸ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲು ನಾಟಕಕಾರರು ಮೂರು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರವಚನವಾಗಿ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕದಿಂದ ಸಾರುವ ಮಠದ ಅಧಿಕೃತ ಇತಿಹಾಸ, ಗುಂಪಿನ ಮೂಲಕ ವಾಕ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಹಬ್ಬಿ ನೆಲೆಯೂರುವ ದಂತಕಥೆಗಳು, ನಾಟಕದ

ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೇ ತಮ್ಮ ಬದುಕನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಆಡಿ ತೋರಿಸುವುದು ಹೀಗೆ ಮೂರು ನಿಟ್ಟಿನಿಂದಲೂ ಮಠದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ."[೬]

ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿಯವರ 'ಆಮನಿ' ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು, ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯೇ ಅದರ ಮೂಲ ಸತ್ವವಾಗಿದೆ. ಜೀವನವನ್ನು ಕುರಿತು, ಜೀವನವನ್ನೇ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ವಾಸ್ತವಿಕ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. 'ಆಮನಿ'ಯ ಸುತ್ತ ರೂಢಗತವಾಗಿ ಹಬ್ಬಿರುವ ಸಾವಿನ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ ಶಾಲೆಯ ಹುಡುಗರು ಬಂದು ಮದುವೆಯ ಆಟ ಆಡುತ್ತಾರೆ. ಆ ಮದುವೆಯ ಆಟ ಕ್ಷಣ ಕಾಲ ಸಾವನ್ನು ಮರೆಸಿದರೂ ಮತ್ತೆ ಸಾವಿನ 'ಆಮನಿ' ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುತ್ತದೆ. ಮನಿಯ ಒಳಗಿನ ತಾಯಿಯ ದೆವ್ವ ಬಂದು ಮಲಗಿದ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಹರಸುತ್ತದೆ. ಮಟಮಟ ಮಧ್ಯಾಹ್ನದ ಮುದುಕನ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ಕತ್ತಲಿನ ಸಂಜೆ, ಬೆಳದಿಂಗಳಿನ ಸಂಜೆ ನೆರಳಾಡುತ್ತದೆ. ಮುದುಕಿನ ಕತೆಯಿಂದ ಸಾವಿನ ಮನೆ ಜೀವಂತವಾಗಿ, ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಬದುಕಿನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸುವ ತಂತ್ರ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಭರತೇಶರ "ಎಲ್ಲಾರು ಮಾಡುವುದು, ತ್ರಿಶಂಕು ಜೋಕೆ ತಪ್ಪಿದ ಬಳಕೆ' ಎಂಬ ನಾಟಕಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದ ನಂತರದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದ ನಂತರ ಆದರ್ಶ ಸಮಾಜ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕನಸು ಕಂಡವರು ರಾಜಕೀಯ ಪಲ್ಲಟಗಳಿಂದಾಗಿ ಅದು ಹಿಡಿದ ದಿಕ್ಕನ್ನು ಕಂಡು ಭ್ರಮ ನಿರಸನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದರು. ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಶೋಕಚಕ್ರ', ಜಿ.ಬಿ. ಜೋಷಿಯವರ 'ಕದಡಿದ ನೀರು' ವ್ಯತ್ಯಾಸ್ಥಗೊಂಡ ಸಮಾಜದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಕೊಟ್ಟವು. ಶ್ರೀರಂಗರ ಶೋಕಚಕ್ರದ ನಾಯಕ ಜಯರಾಯ ಗಾಂಧಿ ಹಾಗೂ ಗಾಂಧಿಯ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ನಂಬಿದವನು. ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಕೊಲೆಯ ನಂತರದ ವೇಗವಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸ್ವಾರ್ಥ ರಾಜಕಾರಣಿ ಹಾಗೂ ನಿಸ್ವಾರ್ಥ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಬಯಲಿಗೆ ತರುತ್ತವೆ. ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿದವರಿಗೆ ಶೋಕಚಕ್ರವೇ ಗತಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ೫೦-೬೦ರ ಕಾಲ ಮಹತ್ತರವಾದುದು. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ನವ್ಯ ಚಳುವಳಿ ಬಹುಬೇಗ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿತು. ಅದುವರೆಗೆ ಸಮಾಜ ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿ, ಸಮುದಾಯವೇ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಪರಿಘಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ, ಸಮುದಾಯದಿಂದ ವಿಮುಖನಾದ ಮಾನವನೇ ಕೇಂದ್ರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಿಂತ. ವರ್ತಮಾನ ಸಮಾಜ ಅವನಿಗೆ ಕಾಡುವ ಹಳವಂಡವಾಯಿತು. ಭೂತದ ನೆನಪುಗಳು ಅಪ್ಯಾಯಮಾನವಾದವು. ನಿರಾಶೆ, ಏಕಾಂಗಿತನ, ಸತ್ಯವನ್ನು ಎದುರಿಸಲಾರದ ಅಸಹಾಯಕತೆ, ತನ್ನ ಅಸ್ಥಿತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಯೋಚನೆ ಅವನನ್ನು ಕಾಡುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಾದವು. ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಮೀರಿ ವೇಗವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಯಂತ್ರ ನಾಗರೀಕತೆಯನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರನ್ನು ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಕಾಡಿದವು. ಇವು ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಸಮಕಾಲೀನ ಒತ್ತಡಗಳ ನಡುವೆ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾದವು. ಕನ್ನಡ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಯಾವ ಸಮಕಾಲೀನ ಒತ್ತಡಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನವೋದಯದ ಏಕತಾನತೆಯಿಂದ ಬೇಸತ್ತ, ಹೊಸದರ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿದ್ದ ನವ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಒಂದು ವರ್ಗದಿಂದ ನವ್ಯಸಾಹಿತ್ಯ ಹುಟ್ಟಿತು. ಈ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಾಯಕರು ತಮ್ಮ ಅಸ್ಥಿತ್ವದ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ ಮಗ್ನರಾದವರು, ಅಸಂಗತಗಳ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಗೊಂಡವರು, ಸಮಕಾಲೀನ ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬದುಕಲಾರದ ಕಳೆದ ಭೂತಕಾಲದ ಕಡೆಗೆ ಕೈಚಾಚಿದವರು. 'ದೇವರು ಸತ್ತ' ಎಂದು ಘೋಷಿಸುತ್ತಲೇ ದೇವರ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅನೂಹ್ಯ ಶಕ್ತಿಗಾಗಿ ಕಾದವರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಉಳಿದ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಮೇಲೆ ಈ ಎಲ್ಲಾ ವಿಚಾರಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದಂತೆಯೇ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೂ ಗಣನೀಯ ಪರಿಣಾಮವುಂಟಾಯಿತು. ಅಡಿಗರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಈ ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಿಕೊಂಡ ಹಲವು ಕವಿಗಳೇ ನಾಟಕ ರಚನೆಗಳಿಗೂ ಕೈಹಾಕಿದರು. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳಾದ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ ಹಾಗೂ ಲಂಕೇಶ್ ಈ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರಾದವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ನಂತರ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಹೆಸರಾಂತ ಕವಿ ಹೆಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶರೂ ಈ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಸತ್ವಶಾಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು.

ಈ ಮೇಲಿನ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಕೇಂದ್ರಿತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಬರೆಯುವ ಕಾರ್ನಾಡರು ಜಾನಪದೀಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಜಾನಪದ ಕೇಂದ್ರಿತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಬರೆದ ಕಂಬಾರರು ಪುರಾಣದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಕ್ಕೆ

ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇವರಿಬ್ಬರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಲಂಕೇಶರು 'ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ' ಅಂಶಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟರು. ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಹೆಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶರದು ಇವರೆಲ್ಲರಿಗಿಂತ ವಿಭಿನ್ನ ಹಾದಿಯಾಗಿದೆ. ಲಂಕೇಶರ 'ತೆರೆಗಳು, ನನ್ನ ತಂಗಿಗೊಂದು ಗಂಡು ಕೊಡಿ, ಬಿರುಕು, ಟಿ. ಪ್ರಸನ್ನನ ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮ, ಗಿಳಿಯು ಪಂಜರದೊಳಿಲ್ಲ ಕ್ರಾಂತಿ ಬಂತು ಕ್ರಾಂತಿ' ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ಕಂಬಾರರ 'ಜೈಸಿದ ನಾಯ್ಕ, ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ, ಹರಕೆಯ ಕುರಿ, ಚಾಳೇಶ, ನಾರ್ಸಿಸಿಸ್, ನಾಯೀಕತೆ, ತುಕ್ರನ ಕನಸು, ಸಾಂಬ ಶಿವ ಪ್ರಹಸನ, ಬೆಪ್ಪುತಕ್ಕಡಿ ಬೋಳೇಶಂಕರ' ಮುಖ್ಯವಾದ ರಚನೆಗಳಾಗಿವೆ. ಕಂಬಾರರ ಒಂಬತ್ತು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ' ಮಾತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಷಯವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ.

ಮೇಲಿನ ಈ ಮೂವರೂ ಯಶಸ್ವೀ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲದೆ ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳಾಗಿದ್ದ 'ಅಸಂಗತವಾದ ಹಾಗೂ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಹಲವು ನಾಟಕಕಾರರೂ ಯಶಸ್ವಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ನವ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರ ಹೆಸರಾಂತ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಅನುವಾದಿಸಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ, ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಕುಸನೂರ, ನ. ರತ್ನ, ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರ ತೇಜಸ್ವಿ, ಹೆಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್, ಬಿ.ವಿ. ವೈಕುಂಠರಾಜು, ಟಿ.ಎನ್. ಸೀತಾರಾಂ, ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ಲಿಂಗದೇವರು ಹಳೇಮನಿ, ಪ್ರಸನ್ನ, ಹೂಲಿಶೇಖರ್, ನಿಸರ್ಗಪ್ರಿಯ, ಡಿ.ಎ. ಶಂಕರ, ಜಿ.ಎನ್. ರಂಗನಾಥರಾವ್, ನಾ.ಕೃ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ಬಹು ಮುಖ್ಯರಾದ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ನವ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅನುವಾದಗಳ ಕೊಡುಗೆ ಅಪಾರವಾದದು. ಅಸಂಗತ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ನಾಡಿಗರ 'ಬೊಕ್ಕ ತಲೆಯ ನರ್ತಕಿ'ಯಿಂದ ಈ ಪರಂಪರೆ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಡಿ.ಎ. ಶಂಕರ್, ರಾಮಚಂದ್ರದೇವ, ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್, ಜಿ.ಎನ್. ರಂಗನಾಥರಾವ್, ಬಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್, ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಮುಂತಾದವರ ಕೊಡುಗೆಗಳೂ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಣೀಯ. ಇವುಗಳ ಜೊತೆಯೇ ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ರೂಪಾಂತರಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ನಡೆದು ಇನ್ನಷ್ಟು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿದವು.

ಈ ರೀತಿ ಗದ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಳವಡಿಸುವ ಒಂದು ಹೊಸ ಚಳುವಳಿಯೇ ಆರಂಭವಾಯಿತೆಂದು ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪನವರು ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಇಂತಹ ಸುಮಾರು ಎಪ್ಪತ್ತೈದಕ್ಕೂ ಮೇಲ್ಪಟ್ಟ ರಂಗಕೃತಿಗಳ ಅಧಿಕೃತ ದಾಖಲೆಯನ್ನು 'ಸೂತ್ರಧಾರ' ಪ್ರಕಟಿಸಿದೆ. ಸಿ.ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಿಯವರು ಒಂದು ಕಮ್ಮಟವನ್ನೇ ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿರುವ ಸುಮಾರು ಹತ್ತು ಕಥೆಗಳನ್ನು ಲೇಖಕರಿಂದ ರಂಗಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿ, ಈ ಕೃತಿಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಒಂದು ಸಂಕಲನವನ್ನೇ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ದೇವನೂರ ಮಹಾದೇವರ 'ಒಡಲಾಳ'ವನ್ನು ಸಿ.ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಿ, ಕುಸುಮಬಾಲೆಯನ್ನು ಸಿ. ಬಸವಲಿಂಗಯ್ಯ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ತೇಜಸ್ವಿಯರ 'ತಬರನ ಕಥೆ'ನ್ನು ನಾಗೇಶ್‌ರವರು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಕೆಲವು ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗರೂಪಾಂತರಗಳು ಈ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಳಗೂಡಿಸಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು." ಕಂಬಾರರ 'ಸಿಂಗಾರೆವ್ವ ಮತ್ತು ಅರಮನೆ, ಕರಿಮಾಯಿ'. ಶಿವಪ್ರಕಾಶರ 'ಸಿಂಗಿರಾಜ ಸಂಪಾದನೆ', ತೇಜಸ್ವಿ, ದೇವನೂರ ಮಹಾದೇವ, ಬೋಳುವಾರ ಮಹಮದ್ ಕುಂಞ ಮುಂತಾದ ಕನ್ನಡದ ಎಲ್ಲ ತಲೆಮಾರಿನ, ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಲೇಖಕರ ಕೃತಿಗಳು ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡವು. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಹೆಸರಾಂತ ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕ ಸಿ.ಜಿ.ಕೆ.ಯವರು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಿರುವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಪ್ರಯೋಗಗಳು ರೂಪಾಂತರವೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಯುವ ಜನಾಂಗದ ಕಚ್ಚಾ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಹೊರಗೆಳೆಯುವ ಪ್ರತಿಭೆಯುಳ್ಳ ಸಿ.ಜಿ.ಕೆ.ಯವರು ರೂವಾರಿಯಾಗಿದ್ದು 'ಕಂಬಾರರ ಚಕೋರಿ, ಬಂಗಾಳಿಯ ಹೆಸರಾಂತ ಲೇಖಕಿ ಮಹಾಶ್ವೇತಾದೇವಿಯವ ದೋಪ್ತಿ, ಮಹಾಬಲಮೂರ್ತಿ ಕೊಡ್ಲೆಕೆರೆಯವರ ವೈಶಂಪಾಯನ ತೀರದಲ್ಲಿ, ಕಾ.ತ. ಚಿಕ್ಕಣ್ಣನವರ ದಂಡೆ' ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡವು.

ಸಿದ್ಧವಿರುವ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಏರ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಪರಿಸರದ ಬದಲಾಗಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ರಂಗಕೃತಿಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತಿರುವಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವಿಂದು ಇದ್ದೇವೆ. ಬಹುತೇಕ ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆ, ನಿರ್ದೇಶನದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬದಲಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನದ ನಂತರ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವ ಅವಸ್ಥಾಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ರಂಗಕೃತಿಗಳಿವೆ ಎಂಬುದು ಇಂದಿನ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಅಡಿ ಟಿಪ್ಪಣಿ :

೧. ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ : ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ, ನ್ಯಾಷನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟ್, ಪು. ೧೫೧
೨. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೨೨೨-೨೨೩
೩. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ : ಯುಗಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಶನ, ಪು. ೧೩೬-೧೩೭
೪. ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯರು : ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ, ಎನ್.ಬಿ.ಟಿ. ಇಂಡಿಯಾ, ಪು. ೧೪೪
೫. ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ : ರಂಗಪ್ರಪಂಚ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಪು. ೩೯
೬. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೨೬೨

* * *

ಲಂಕೇಶರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ಸಂಬಂಧ

ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯ ಚರ್ಚೆ ಸಾಗಿದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕಗಳು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ರಚನೆಗಳೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಉಳಿದ ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನ ನವ್ಯ ಸಂವೇದನೆಯ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ ಹಾಗೂ ಗಿರೀಶ್‌ಕರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು ಅವು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಜಾನಪದ ಹಾಗೂ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಡಿಗರ ನಂತರದ ತಲೆಮಾರಿನ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ಕತೆ, ಕವಿತೆ, ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತತೆ, ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ಬಿಸಿ ಗಾಳಿ ಬೀಸುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಅದು ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಟ್ಟಿತ್ತು. ಅಸಂಗತವಾದ ಸಂಪೂರ್ಣವೆನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಡದಿದ್ದರೂ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ರಾಚನಿಕ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ನಾ. ರತ್ನರ 'ಗೋಡೆ', ಕಂಬಾರರ 'ಚಾಳೇಶ, ನಾರ್ಸಿಸಸ್', ಪಾಟೀಲರ 'ಕೊಡೆಗಳು, ಟಿಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ', ಕುಸನೂರರ 'ವಿದೂಷಕ', ಚದುರಂಗರ 'ಇಲಿಬೋನು' - ಮತ್ತಿತರ ನಾಟಕಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ರಚನೆಯ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ. ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರವಾದ ಹೆಜ್ಜೆಯೂರದಿದ್ದರೂ ಆ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಮೂಡಿದ ನಾಟಕಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಪ್ರಸ್ತುವವೆನಿಸುತ್ತವೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಅಂಶಗಳು ಅಲ್ಲಿನ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿವೆ. ತೀವ್ರಗತಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಯಂತ್ರ ನಾಗರೀಕತೆ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಗತಿ, ತನ್ಮೂಲಕ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ದೈವತ್ವದ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಮೇಲೆ ಬಲವಾದ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿದವು. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯದಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಎರಡು ಮಹಾಯುದ್ಧಗಳ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ನಡೆದ ಅಪಾರ ಹಿಂಸೆ ಹಾಗೂ ಸಾವು ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನ ಶ್ರದ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಬಿರುಕು ಹುಟ್ಟಿಸಿದವು. ದೈವದ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ಹುಡುಕ ಹೊರಟ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೆಲ್ಲ ವಿಫಲವಾದವು. ಹೀಗೆ ಇಂತಹ ವಿಷಮ ವಾತಾವರಣ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯ ಹಾಗೂ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದೂ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನವ್ಯತೆ ಹಾಗೂ ನವ್ಯತೆಯ ಮೂಲಕ ಅಸಂಗತವಾದ ಕಾಲಿಟ್ಟ ಸಂದರ್ಭ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿನ ಕಲುಷಿತ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಂದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರುವಂತೆ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬೇರುಬಿಡಲೇ ಇಲ್ಲ. ನಾವೆಲ್ಲಿಯಾಗಿ ಒಂದು ದಶಕದ ಕಾಲ ಹೊಳೆದು ಎಲ್ಲರ ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಿ ಅನಂತರ ಮರೆಯಾದವು. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಭೇದ ಒಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬೇರೂರಬೇಕಾದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದಂತಹ ಒಂದು ಸಾಮೂಹಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಸಾಮೂಹಿಕ ಅನುಭವ ಅಗತ್ಯ. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಬ್ಸರ್ಡ್ ನಾಟಕಗಳು ಬೆಳೆಯುವುದುಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದಂತಹ ಅನುಭವ (ವಿಶ್ವಸಮರಗಳು ಕಾರಣವಾದ ಅಪಾರ ಹಿಂಸೆ ಹಾಗೂ ಸಾವು, ಜನಾಂಗವಾದೀ ರಾಜಕೀಯ ಧೋರಣೆಯಿಂದುಂಟಾದ ಅಗಾಧ ನರಬಲಿ, ಇತ್ಯಾದಿ) ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ / ಭಾರತಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದುದು."[೧]

ಈ ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ ಅಸಂಗತವಾದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಟ್ಟದ್ದುಲ್ಲದೆ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಅಧ್ಯಯನ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ್ದು ಎನಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. "ಜೀವನದ ಅಸಂಬದ್ಧತೆಯ ಆಳವಾದ ಅರಿವು, ಅದನ್ನು ಸಂವೇದನೆಯಾಗಿ ಅನುಭವಿಸುವ ಸಿದ್ಧತೆ, ಅದರ ಸಂವಹನಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಇದೆಲ್ಲ ಸಿದ್ಧತೆ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರರಿಗಿದೆಯೇ ಎಂದು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ಅಗತ್ಯ ಈಗ ಬಿದ್ದಿದೆ. ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರರು ನಿರೂಪಿಸುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೆಲ್ಲ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದವುಗಳು. ಇವುಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸಮಸ್ಯೆ ಅವರನ್ನು

ಕಾಡುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ತಾನು ಉಳಿದವರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದವನು ಎಂಬ ಅರಿವನ್ನು ಮೂಡಿಸಿಕೊಂಡೊಡನೆ ಅವನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳು, ಆಯ್ಕೆಗಳು ಕೊನೆಗೆ ಅವನ ದೈವ ಕೂಡ ಉಳಿದವರಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಸ್ವಂತದ ಹಿತ ಮತ್ತು ಅಹಿತಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವೇದಿಯಾಗಿರುವ ಅವನಿಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ಒಟ್ಟು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ."[೨]

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದ ಹಲವು ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಲಂಕೇಶರಿಗೆ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ೧೯೬೨ರಿಂದ ೧೯೭೦ರವರೆಗೆ ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳು ಈ ಅಸಂಗತವಾದದ ವಿಚಾರವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಗುರ್ತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಉಳಿದ ನಾಟಕಕಾರರಿಗಿಂತ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಲಂಕೇಶರದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಹೆಸರು. ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕದ ನಾಯಕರು ನವ್ಯದ ಅಸಂಗತ, ಅಲೌಕಿಕ ಬದುಕನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಬಹುಮುಖ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಲೇಖಕರಾದ ಲಂಕೇಶರು ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರ್ತಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅನುವಾದ ಹಾಗೂ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲೂ ತಮ್ಮನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಶ್ನಿಸುವುದರ ಮೂಲಕವೇ ಬೆಳೆದ ಲಂಕೇಶರ 'ಲಂಕೇಶ್ ಪತ್ರಿಕೆ' ಜಾಣ ಜಾಣೆಯರ ಪತ್ರಿಕೆಯೆಂದೇ ಗುರ್ತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತ್ತು. ಈ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ವೈದೇಹಿ, ಸಾರಾ ಅಬೂಬಕರ್, ಭಾನು ಮುಷ್ತಾಕ್, ಬಿ.ಟಿ. ಲಲಿತಾನಾಯಕ್, ರಶೀದ್ ಮುಂತಾದ ಹೊಸ ಪ್ರತಿಭೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯಲೋಕಕ್ಕೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದು ಅವರ ನಿರಂತರ ಶೋಧಕ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಪತ್ರಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವಾಗ್ವಾದಗಳು ಆಗಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಬಿಸಿಯೇರುತ್ತಿದ್ದುದು ಅವರ ನಿರಂತರ ಚಲನಶೀಲತೆ, ಸೃಜನಶೀಲತೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರಗತಿರಂಗದಂತಹ ರಾಜಕೀಯ ಪಕ್ಷ, ಸಂಘಟನೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಹಾಕಿದ್ದುದು ಅವರ ಸಕ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ತೋರಿದರೆ, ಅವರೇ ಕಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಸಿದ ಪ್ರತಿಮಾರಂಗ ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅರಳುವಿಕೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿತ್ತು. ಪತ್ರಿಕೆ ಪ್ರಕಾಶನ, ಒಳ್ಳೆಯ ದೀಪಾವಳಿ ಸಂಚಿಕೆಗಳು ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೊರತಂದ 'ಪಾಂಚಾಲಿ' ಎಂಬ ದೀಪಾವಳಿ ಸಂಚಿಕೆ, ಅಕ್ಷರ ಹೊಸ ಕಾವ್ಯದ ಸಂಪಾದನೆ - ಇವು ಲಂಕೇಶರ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಸಾಬೀತುಪಡಿಸಿದ್ದವು.

೧೯೬೨-೧೯೭೦ರವರೆಗಿನ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿದ್ದ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಂತೆ ಅವರ ವೈಯುಕ್ತಿಕ ಬದುಕಿನ ತಲ್ಲಣಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಹಾಗೆಯೇ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದವು. ೧೯೯೫ರಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಣಗೊಂಡ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕ 'ಈ ಮುದ್ರಣಕ್ಕೆ ಅರಿಕೆ'ಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ಮುಂದಿನಂತೆ ಅವು ರಚಿತಗೊಂಡ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. "ನಾನು ಶಿವಮೊಗ್ಗೆಯಲ್ಲಿ ಮದುವೆಯಾಗಿ ಅಧ್ಯಾಪಕನಾಗಿದ್ದು ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ವರ್ಗ ಆಗಿ ಬಂದ ಮೇಲೆ ೧೯೬೨ರಿಂದ ೧೯೭೦ರವರೆಗೆ ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳು ಇವು. ಅದು ನನ್ನ ಬದುಕಿನ ಪರ್ವಕಾಲ; ಬದುಕುವ, ಬರೆಯುವ, ಚಡಪಡಿಸುವ ಕಾಲ. ಆಗಿನ ನನ್ನ ಮನಃಸ್ಥಿತಿ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಆಗಿನ ಅವಸರ, ಆಧುನಿಕತೆ, ಗೊಂದಲ ಕೂಡ. ಈ ಪುಟ್ಟ ದೃಶ್ಯಗಳು ನನ್ನ ಸುತ್ತಣ ಬದುಕನ್ನು ತೋರುವ ಜೊತೆಗೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರನೊಬ್ಬ ಬರೆಯುವ ಕಷ್ಟಗಳನ್ನೂ ತೋರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಈಗ ಭಾವಿಸುತ್ತೇನೆ; ಹಾಗೆಂದರೆ ಆತನ ಸೋಲು ಮತ್ತು ಗೆಲುವುಗಳನ್ನು"[೩] ತಾಯಿಯ ಮರಣ, ನೆಲೆಯೂರುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಂಸಾರಿಕ ಜೀವನದ ಸಣ್ಣ ಪುಟ್ಟ ಸಹಜ ಘರ್ಷಣೆಗಳು ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ನಾಟಕ, ಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಾಗಿ, ಘರ್ಷಣೆಗಳಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಂಡಿದ್ದವು ಎಂದು ಲಂಕೇಶ್ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. "ಈ ಮಹಾ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಹುಚ್ಚು ದಿನಗಳೇ ನನ್ನ ಆಗಿನ 'ಟಿ. ಪ್ರಸನ್ನನ ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮ'ದಂಥ ಹಲವಾರು ನಾಟಕ, ಕತೆಗಳಾಗಿ ಬಂದಿವೆ. 'ಬಿರುಕು' ಕಾದಂಬರಿಯ ವಸ್ತು ನನ್ನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋದದ್ದು ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿಯೇ. ಅದೊಂದು ಮಹಾ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗಾಗಿ ಹಾತೊರೆಯುವ, ಆ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗೆ ಧಕ್ಕದೆ ಉಕ್ಕುತ್ತ ಹೋದ, ಮಹಾ ಆದರ್ಶ ದಂಪತಿಗಳಂತೆ ಬದುಕಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಷ್ಟೂ ಪ್ರಕ್ಷುಬ್ಧತೆ ತೀವ್ರಗೊಂಡ ಕಾಲ."[೪] ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉಪನ್ಯಾಸಕರಾಗಿದ್ದು ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತತೆ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಚರ್ಚೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಲಂಕೇಶರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ರಚಿತವಾಗಿದ್ದು ಚರ್ಚೆಗೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ.

೧೯೬೨ರಿಂದ ೧೯೭೨ರವರೆಗೆ ಲಂಕೇಶರು ತಮ್ಮನ್ನು ನಾಟಕರಚನೆ, ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕ ರಂಗ ಎನ್ನುವಂತಹ ಸಂಘಟನೆ, ನಿರ್ದೇಶನ, ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ - ಇಂತಹ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಮಹತ್ವವಾದ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಏಳು ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು, ಮೂರು ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು, ಸಾಫೋಕ್ಲಿಸ್‌ನ 'ಈಡಿಪಸ್ ಮತ್ತು ಆಂತಿಗೊನೆ' ಎಂಬ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ೧೯೭೨ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಸಂಕ್ರಾಂತಿ ಹಾಗೂ ೧೯೯೩ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಗುಣಮುಖ ಲಂಕೇಶರ ಎರಡು ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಗಳು. 'ಬಿರುಕು' ಅವರದೇ ಕತೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿ

ಬರೆದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಅದುವರೆಗೂ ಶ್ರೀರಂಗರ ಹಾಗೂ ಕೈಲಾಸಂರವರ ಏಕಾಂಕ ರೀತಿಯ ರಚನೆಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ರಂಗಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಲಂಕೇಶರ ಏಕಾಂಕಗಳು ಮಹತ್ವದ ರಚನೆಗಳಾಗಿವೆ. ಅವರು ಬರೆದ ಏಕಾಂಕಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಟಿ. ಪ್ರಸನ್ನನ ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮ, ಪೊಲೀಸರಿದ್ದಾರೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆ, ಸಿದ್ಧತೆ, ಕ್ರಾಂತಿ ಬಂತು ಕ್ರಾಂತಿ, ಗಿಳಿಯು ಪಂಜರದೊಳಿಲ್ಲ, ತೆರೆಗಳು ಹಾಗೂ ನನ್ನ ತಂಗಿಗೊಂದು ಗಂಡು ಕೊಡಿ.

ಏಕಾಂಕ ಎನ್ನುವ ಪದವೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಅದು ಒಂದು ಅಂಕದ ನಾಟಕ. ಹಲವು ಅಂಕಗಳ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿರದೆ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ರೂಪವಿರುವಂತೆಯೇ ತನ್ನದೇ ಆದ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪ ಹಾಗೂ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. "ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಅಂಕಗಳ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಂತೆ ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಿಲ್ಲ; ಸನ್ನಿವೇಶವೂ ಒಂದೇ, ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವೂ ಒಂದೇ. ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಲು ಹೆಚ್ಚು ಸಮಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಉದ್ದುದ್ದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸಂಭಾಷಣೆ ಚಿಕ್ಕದಾಗಿದ್ದು, ಅಷ್ಟು ಮಾತುಗಳಲ್ಲೇ ಸತ್ವವಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಸಾಗದೆ ಬೇಗನೆ ಸಹೃದಯಿಗಳಿಗೆ ಗ್ರಹಿಕೆಯುಂಟಾಗಿ, ನಾಟಕ ಅವರನ್ನು ತನ್ನ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಂಡೊಯ್ಯಬೇಕು. ಎರಡರಿಂದ ಮೂರು ಘಂಟೆಗಳು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕರೆ, ಏಕಾಂಕಗಳಿಗೆ ಸಿಗುವುದು ಕೇವಲ ಮೂವತ್ತರಿಂದ ನಲವತ್ತೈದು ನಿಮಿಷಗಳು ಮಾತ್ರ. ಹಲವು ಅಂಕಗಳ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಯಾವ ಪರಿಣಾಮ ಆಗುತ್ತದೋ, ಅದೇ ಪರಿಣಾಮ. ಏಕಾಂಕದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗಲೂ ಆಗಬೇಕು."[೫] ಏಕಾಂಕಗಳ ಮೂಲವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಭರತನ ದಶರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಾಣ, ವೀಥಿ, ಅಂಕ, ಪ್ರಹಸನ ಹಾಗೂ ವ್ಯಾಯೋಗ ಎಂಬ ಐದು ಏಕಾಂಕ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿರುವುದು ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಏಕಾಂಕ ಪ್ರಕಾರ ರೂಪುಗೊಂಡಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಧುಸಂತರ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆ, ಬೈಬಲ್ಲಿನ ಕಥೆಗಳೇ, ದೃಶ್ಯಗಳಿಗೆ ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳಾಗಿ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಮಾಲೆಗಳಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಮಿಸ್ಟರಿ ಹಾಗೂ ಮಿರಕಲ್‌ಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟವು. ಧಾರ್ಮಿಕ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿದ್ದ ಈ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳು ಲೌಕಿಕ ಜನಜೀವನವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಕ್ರಮೇಣ ಕಲಾಸ್ವರೂಪ ಪಡೆದು ಏಕಾಂಕಗಳೆನಿಸಿಕೊಂಡವು. ಈ ಏಕಾಂಕಗಳ ಮುಂದಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೇ ಹಲವು ಅಂಕಗಳ ನಾಟಕವಾಯಿತು ಎಂದು ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಬೇಸತ್ತಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಏಕಾಂಕದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲೂ ಏಕಾಂಕಗಳು ರಚಿತವಾದವು. ಈ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪರ್ವತವಾಣಿ, ಎನ್ಕೆ, ಕ್ಷೀರಸಾಗರ. ಕೈವಾರ ರಾಜಾರಾವ್, ಎ.ಎಸ್. ಮೂರ್ತಿ, ಕುವೆಂಪು, ಬೇಂದ್ರೆ, ಮಾಸ್ತಿ, ಕೆ. ಗುಂಡಣ್ಣ. ದಾಶರಥಿ ದೀಕ್ಷಿತ್ ಲಕ್ಷಣರಾಯ, ಮುಂತಾದವರನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ, ಸಂಸ. ಶ್ರೀರಂಗ, ಶಿವರಾಮಕಾರಂತ, ಬೇಂದ್ರೆ, ಕುವೆಂಪು, ನಾ. ಕಸ್ತೂರಿ ಮತ್ತಿತರರನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾದ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕಕಾರರೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ನವ್ಯ ಸಂವೇದನೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಕುಸನೂರ, ನ. ರತ್ನ, ಪಿ. ಲಂಕೇಶ, ಒಂದು ಏಕಾಂಕ ಬರೆದ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಎಂ.ಎಸ್.ಕೆ. ಪ್ರಭು, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ ಮತ್ತಿತರು ಮುಖ್ಯರಾದವರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಉಳಿದೆಲ್ಲ ನಾಟಕಕಾರರ ಏಕಾಂಕಗಳಿಗಿಂತ ಲಂಕೇಶರ ಏಕಾಂಕಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟವೆನಿಸುವುದು ಅವುಗಳ ಹರಿತವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಸಮಾಜ ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವುದರಿಂದ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಕಾತರಗೊಂಡ ಕುಪಿತ ಯುವಕನಿದ್ದಾನೆ ಹಾಗೂ ಅವನಲ್ಲಿ ಕ್ರೋಧದ ಮೂಲಕ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಮೂಡಿಸುವ ಸ್ವತಃ ತನ್ನಲ್ಲೀ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಒಬ್ಬ ಉಪನ್ಯಾಸಕನೂ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಅವರ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂಬಂತೆ ಸಾಗಿಬಂದಿರುವ ಸಮಾಜದ ರೋಗಗ್ರಸ್ಥ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಕೊಡಬಲ್ಲ ಮತ್ತೊಂದು ಮೂಡುತ್ತಿರುವ ಪರ್ಯಾಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಚಿತ್ರಣವಿದ್ದೇ ಇರುವುದು. "ಒಂದು ಆಯಾಸಗೊಳ್ಳುವಿಕೆ ಅದರೊಳಗಿದೆ ಅಥವಾ ಒಂದು ರೀತಿಯಾದಂತಹ ಉದ್ವಿಗ್ನತೆ ಅದು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಾದಂತಹ ಆವರ್ತನಗೊಳ್ಳುವಂತಹ ಒಂದು ಅಂಶ. ಒಂದು ರೀತಿ ಟೆನ್ಸ್ ಆಗತಕ್ಕಂತಹ ಸ್ಥಿತಿ. ಇದು ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಈ ಉದ್ವಿಗ್ನತೆ, ವಿಷಾದ, ಆಯಾಸಗೊಳ್ಳುವ ಸ್ಥಿತಿ ಅಥವಾ ರೋಗದ ಸ್ಥಿತಿ ಇಡೀ ವರ್ತಮಾನದ ಒಟ್ಟು ಆವರಣವನ್ನೇ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಾ

ಇದೆ. ಇದು ಕೇವಲ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಪಾತ್ರದ, ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದ ಸ್ಥಿತಿ ಮಾತ್ರವಾಗದೆ ಒಟ್ಟು ನಮ್ಮ ಸಂದರ್ಭದ, ನಮ್ಮ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳತಕ್ಕಂತಹ ಉದ್ವಿಗ್ನತೆ ಮತ್ತು ಅಸಹಾಯಕತೆ ಇವುಗಳನ್ನೇ ಅದು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಾ ಇದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಕೇವಲ ನಾಟಕ ಅಂತ ಮಾತ್ರ ಆಗದೆ ಆ ನಾಟಕದ ಒಳಗಡೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದಂತಹ ಆಲೋಚನಾ ಕ್ರಮದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕೂಡಾ ಇದೆ."[೬]

"ಟಿ. ಪ್ರಸನ್ನನ ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮ" ಲಂಕೇಶರು ಬರೆದ ಮೊದಲು ಬರೆದ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕ. ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಪ್ರಸನ್ನ ಹಾಗೂ ಅವನ ಹೆಂಡತಿಯರದು ಹೊರನೋಟಕೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಂಸಾರವೇ ಆದರೂ ಅದು ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಂಸಾರವೇ ಅಲ್ಲ. ತನ್ನ ತಾಯಿಗೆ ಹೆಂಡತಿ ಲಕ್ಷ್ಮಿ ವಿಷ ಕೊಟ್ಟಿರಬಹುದು ಎಂಬ ಗುಮಾನಿ ಪ್ರಸನ್ನನಿಗಾದರೆ ಲಕ್ಷ್ಮಿಗೆ ಗಂಡನೊಬ್ಬ ಹುಚ್ಚ, ಅವಳು ಹೇಳುವಂತೆ "You are a First class crook, a down right scoundrel." ಅವಳು ಬಯಸಿದ ಸಾಂಸಾರಿಕ ಜೀವನ ಸಿಗದೆ, ಮಕ್ಕಳೂ ಆಗದೆ ಅತೃಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕುದಿಯುತ್ತಿರುವ ಹೆಣ್ಣು. ಗಂಡನ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ. ಸುಲೋಚನಳ ಗಂಡ ಡಾಕ್ಟರ್ ತನಗೆ ಪ್ರೇಮ ಪತ್ರ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಪ್ರೇಮಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆಗೆ ಒಳಗಾದವಳು. ಡಾಕ್ಟರ್ ಈ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಪ್ರಾಕ್ಟಿಕಲ್ ಜೋಕ್ ಎಂದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಸನ್ನನಿಗೆ ಹೆಂಡತಿಯೆಂದರೆ ಅಸಹ್ಯ. "ಟ್ಯೂಬ್‌ಲೈಟ್‌ನ್ನೆಲ್ಲ ಅರೆದು ಎರಕಹೊಯ್ದಾಗಿದಾಳೆ. ನನ್ನ ಹೃದಯಾಂತರಾಳದಿಂದ ನಾನು ಅವಳನ್ನ - ದೇವರಾಣೆಗೂ - ಲವ್ ಮಾಡೊಲ್ಲ." - ಎಂದು ಸ್ನೇಹಿತ ರಂಗನಾಥನಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಲಕ್ಷ್ಮಿ ಹೇಳುವಂತೆ ಡಾಕ್ಟರ್ ಪ್ರೇಮಪತ್ರ ಬರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಸನ್ನನೇ ಕಾರಣ. ಅವನೇ ಅವರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಪ್ರೇಮ ಮೂಡುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿ ಅವನೇ ಕತ್ತರಿಸಿ ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮವೆಂಬ ಹೆಸರು ಪಡೆದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಸಾರವಿಲ್ಲ, ಛಿದ್ರಗೊಂಡ ಸಂಸಾರದ ತುಣುಕು ಮಾತ್ರವಿದೆ. ಇಡೀ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಪ್ರಸನ್ನನಿಗೆ ಯಾವ ಸಹಜ ಸಂಬಂಧಗಳೂ ಸಹಜವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಸನ್ನನದು ಅಲೌಕಿಕ ಹಾಗೂ ಅಸಂಬದ್ಧಗಳ ಲೋಕ. ಈ ಅಸಂಬದ್ಧಗಳ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಅವನು ಒಬ್ಬಂಟಿ. ರಂಗನಾಥನ ಸಾಂಸಾರಿಕ ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ, ಅವನ ಹೆಂಡತಿಯ ನಿಷ್ಠೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವನ ಅನುಮಾನದ ಭೂತ ಚಾಚುತ್ತದೆ. ಡಾಕ್ಟರ್, ಸುಲೋಚನ ಒಂದಾದರೆ ಈ ಅಸಂಗತಗಳ ಲೋಕದಿಂದ ಲಕ್ಷ್ಮಿ ನಿರ್ಗಮಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಕೊನೆಗೂ ಉಳಿಯುವುದೆಂದರೆ ಅಸಹಜ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಪ್ರಸನ್ನ ಹಾಗೂ ಪ್ರಸನ್ನ ಊಹಿಸಿದಂತೆ ಹೆಂಡತಿಯ ನಿಷ್ಠೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ರಂಗನಾಥ. ಗಂಡ ಹೆಂಡಿರೆನ್ನುವ ಖಾಸಗೀ ಸಾಂಸಾರಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಳಗೆ ಬಿರುಕು ಬಿಟ್ಟು ಆ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಧ್ವಂಸಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ, ಆಧುನಿಕ ತಲ್ಲಣಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾದ ಕುಟುಂಬವೊಂದರ ಚಿತ್ರಣವಿದಾಗಿದೆ.

ಪರಸ್ಪರ, ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವೇ ಗೇಲಿ ವಿಡಂಬನೆಗಳಿಗೆ ಒಳಗು ಮಾಡುಕೊಂಡಂತಹ ಲಕ್ಷ್ಮಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರಸನ್ನನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ತುಳುಕುವುದು ಸಿಟ್ಟು, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ತಿರಸ್ಕಾರ 'ಪೊಲೀಸರಿದ್ದಾರೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆ' ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಸಂಸರ ಕೊನೆಯ ದಿನಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಬರೆದ ನಾಟಕ. ತಮ್ಮ ಕೊನೆಯ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸರು ತಮ್ಮನ್ನು ಪೊಲೀಸ್ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ಬದುಕುತ್ತಾ, ತಮ್ಮ ಅನುಮಾನ, ಗೊಂದಲಗಳ ಬದುಕನ್ನು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ಮೂಲಕ ಕೊನೆಗಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಲಂಕೇಶರು ಸಂಸರ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಖಾಸಗಿ ಬದುಕು ಅತ್ಯಂತ ಜರೂರಾಗಿ ಬೇಕಾಗಿದ್ದು, ಅದನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸರ್ವ ಪ್ರಯತ್ನ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದೆ. "ನಮ್ಮ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ಸಂಸ ಅವರ ಬದುಕು ವಿಚಿತ್ರವಾದದ್ದು; ಅವರಿಗೆ ಇತ್ತೆಂದು ಹೇಳುವ Persecution complexನ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಶೋಧನೆ ಈ ನಾಟಕದ್ದು. ಆದರೆ ವಸ್ತು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ನಾಟಕವನ್ನು ತುಂಬಿ ಹೊರಚೆಲ್ಲುವಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದು. ಎಂದಿನಂತೆ ನನ್ನ ಆತುರ ಅವರ ಕೊನೆಯ ದಿನಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತ್ರ ಯೋಚಿಸಲು ನನ್ನನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಇದು ಸಂಸ ಅವರ ಮನಃಸ್ಥಿತಿ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ನನ್ನ ಕುತೂಹಲವಲ್ಲ; ಎಲ್ಲರ ಆಳದ ನೋವು ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ನನ್ನ ಆಶ್ಚರ್ಯ."[೭]

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ರುದ್ರಮೂರ್ತಿ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಹಾಗೂ ರಂಗಣ್ಣ. ರಂಗಣ್ಣ ಪ್ರಕಾಶಕ ರಂಗರಾಯರ ಕಡೆಯಿಂದ ಪ್ರಕಾಶನದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡಲು ರುದ್ರಮೂರ್ತಿಯ ಬಳಿ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ರುದ್ರಮೂರ್ತಿಯ ಅಣ್ಣನೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡರೂ ಅವನು ಒಪ್ಪದೆ ಪೊಲೀಸಿನವರು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಕೊಠಡಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡು ನಾಟಕರಚನೆಯ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಗ್ನನಾದ ರುದ್ರಮೂರ್ತಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಬಲವಂತದಿಂದ ನೋಡಲು ಬರುವವರೆಲ್ಲರೂ ಪೊಲೀಸರೇ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ತನ್ನನ್ನು ಅಣ್ಣನೆಂದೇ ಪರಿಚಯಿಸಿದರೂ ಸುತಾರಾಂ ಒಪ್ಪದೆ ಅವನು ಪೊಲೀಸನ ಕಡೆಯವರೆಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪೊಲೀಸ್ ಕ್ರೌರ್ಯದಿಂದ

ನೊಂದ ರುದ್ರಮೂರ್ತಿ ತನ್ನ ಖಾಸಗಿತನವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಗಾಳಿ ಬೆಳಕಿಲ್ಲದ, ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಕಾಣುವ ಕಿಟಕಿ ಬಾಗಿಲನ್ನು ಜಡಿದು ಕೂತಿದ್ದಾನೆ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್‌ನಿಗೆ ಬಾಗಿಲ ಹೊರಗೇ ನಿಲ್ಲುವಂತೆ ಮಾಡಿದ ರುದ್ರಮೂರ್ತಿ ರಂಗಣ್ಣನೊಂದಿಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ, ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ ತನ್ನ ಅನುಮಾನದ ರೋಗವನ್ನು ಅಂಟಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಇಡೀ ಜಗತ್ತು ಹಾಗೂ ಜಗತ್ತಿನ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಕುರಿತ ಅವನ ಅನುಮಾನ ಸಮಾಜದ ಎಲ್ಲರನ್ನು ಪೊಲೀಸರೆಂದೇ ಅನುಮಾನಿಸುವಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬೆಳೆದು ಬಿಡುತ್ತದೆ.

ರುದ್ರ : ಹತ್ತು ದಿವಸದ ಹಿಂದೆ ಪೇಟದ ಶಾಮಣ್ಣನ ಹತ್ರ ಇದ್ದೆ (ರೇಗುತ್ತಾ ಹೋಗುವನು) (ಮೌನ)

ವಾರದ ಕೆಳಗೆ ನನ್ನಣ್ಣನ ಜೊತೆ ಮಸಲತ್ತು ನಡೆಸಿದ್ದೆ (ಮೌನ)

ನಾಲ್ಕು ದಿವಸದ ಕೆಳಗೆ ಸರ್ಕಾರದ ಜೊತೆ ಕೂತು ರಾಷ್ಟ್ರಭಕ್ತಿ ತೋರಿಸಿದ್ದೆ (ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ)

ನಾನಿಲ್ಲದಾಗ ನನ್ನ ರೂಂ ಹೊಕ್ಕು ಶೋಧನೆ ನಡೆಸ್ತಾ ಇದ್ದೆ. ನನ್ನ ರೂಮಲ್ಲಿ, ಮನಸ್ನಲ್ಲಿ, ಊರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೂ ನನಗೆ ಒಂದು ಕತ್ತಲೆ ಮೂಲೆ ಸಿಗದ ಹಾಗೆ ಜಪ್ತಿ ಮಾಡಿದ್ದೆ.

ರುದ್ರಮೂರ್ತಿಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಭ್ರಮೆ ಎಂದು ನಿರಾಕರಿಸಿದರೂ ಕೊನೆಗೂ ವಿಷವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದು ಸಾವಿಗೆ ಅಭಿಮುಖವಾಗಿ ನಡೆದಿದ್ದ ರುದ್ರನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಸಂಸರು ವಿಷ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹಲವು ಹತ್ತು ದಿನಗಳಾದ ನಂತರ ಉಳಿದವರಿಗೆ ಅವರ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ಸುಳಿವು ಸಿಕ್ಕರೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರುದ್ರಮೂರ್ತಿಯ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಗೆ ರಂಗಣ್ಣ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅಸ್ವಸ್ಥ ರುದ್ರಮೂರ್ತಿಯ ಅಸ್ವಸ್ಥ ಜಗತ್ತಿನ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಸಿರುಗಟ್ಟಿಸುವಿಕೆಯ ವಾತಾವರಣವಾಗಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಂತರಂಗದ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯ ಹೊರಟ ರುದ್ರಮೂರ್ತಿಗೆ ಸಮಾಜ ಕ್ರೌರ್ಯದ ಪ್ರತಿರೂಪವಾಗಿದ್ದು ಅದು ಎದುರಿಸಲು ಅಸಾಧ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಗತಗಳ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸಲಾರದ ಪರಕೀಯ ನಾಯಕನಾಗಿ ರುದ್ರಮೂರ್ತಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಶಕ್ತ ನಾಟಕವೆಂದು ಬಹು ವಿಮರ್ಶಕರಿಂದ ಗುರ್ತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ನಾಟಕ 'ತೆರೆಗಳು'. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿದ್ದು 'ವ್ಯಕ್ತಿ' ಎಂದೇ ಕರೆಯಲ್ಪಡುವವನು ಮನೆ ಒಳಗಿರುವ ಒಬ್ಬನಾದರೆ ಅವನನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವಂತೆ ಬರುವ ಕಿಟ್ಟಿ, ವಿಟ್ಟಿ ಮತ್ತು ಕಂಠಿ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬರುವವರು. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ವ್ಯಕ್ತಿ' ಆಸೆ, ದುರಾಸೆ, ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ ಇರಿಸಿಕೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಮೊದಲು ಇದ್ದ ಯಜಮಾನನನ್ನು ಅತಿಕ್ರಮಿಸಿ ತಾನೇ ಯಜಮಾನನಾದವನು. ಮೂವರೂ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಮೊದಲು ಇದ್ದ ಯಜಮಾನನ ಶೋಧನೆಗೆ ಬಂದವರಂತೆ ವರ್ತಿಸಿ ತಾವೇ ಪೋಲೀಸರು, ವಕೀಲರು ಕೋರ್ಟ್ ಹಾಗೂ ಜೈಲ್ ಆಗುವವರಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ಕ್ರೌರ್ಯದ ವರ್ತನೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಅವನ ಬಾಯನ್ನು ತೆರೆಸುತ್ತಾ ಅವನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅವನಿಂದಲೇ ಬಿಚ್ಚಿಸುತ್ತಲೇ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮೂವರು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಗತಕಾಲದ ಅವಶೇಷಗಳನ್ನು, ಕರ್ಮ, ಅಪರಾಧಗಳನ್ನು ಕೆದಕುವವರಂತೆ ಬಂದು ಅವನನ್ನು ಕ್ರೂರವಾಗಿ ಕಾಡುವ ರೀತಿ ಮರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಬೇಟೆಯಾಡುವ ಬೇಟೆಗಾರನ ಕ್ರೌರ್ಯವನ್ನು ತೋರುವಂತದ್ದಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಣೆ ಮುಗಿದ ನಂತರ ಅವನನ್ನು ಅಪರಾಧಿಯೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಿ ನೇಣು ಹಾಕಲು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಅಧ್ಯಾಪಕನ ಶಿಷ್ಯರೆಂಬಂತೆ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡು ಸಂವಾದದ ಮೂಲಕ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾ, ಸಂವಾದದ ಮೂಲಕ ಅವನ ಗತಕಾಲದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಬಯಲಿಗೆ ಎಳೆಯುತ್ತಾ, ಸಂವಾದ ರಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ಅಪರಾಧಿಯನ್ನಾಗಿಸುವ ದುರಂತ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವೆನಿಸಿಕೊಂಡರೂ ತನ್ನ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿ, ವಸ್ತುವಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿನ ತಾರ್ಕಿಕತೆ, ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ವಿಷಾದ ಗುಣಗಳಿಂದ ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆದರೆ ಕ್ರೌರ್ಯವನ್ನುಳ್ಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆದ ಎರಡೂ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ತೆರೆಗಳು ಗುರ್ತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. "ಇದನ್ನು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವೆಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದರೂ ಇದರ ಮೇಲೆ ಅಯನೆಸ್ಕೋನ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಹ್ಯರಲ್ಡ್ ಪಿಂಟರ್ (Harold Pinter)ನ ಪ್ರಭಾವ ಹೆಚ್ಚಿದೆ. ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳಲ್ಲಿ 'ತೆರೆಗಳು' ಪಿಂಟರ್‌ನ 'ದ ಬರ್ತಡೇ ಪಾರ್ಟಿ'ಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಪಿಂಟರ್‌ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಟ್ಯಾನ್ಲಿ ಎಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ಪೇಯಿಂಗ್ ಗೆಸ್ಟ್ ಆಗ ಒಬ್ಬಳು ಮನೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ದಿನ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಗೋಲ್ಡ್‌ಬರ್ಗ್ ಮತ್ತು ಮಕಾನ್ ಎಂಬ ಇಬ್ಬರು ಅಜ್ಞಾತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಅವನನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಅಲ್ಲಿಗೆ

ಬರುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಗೌರವದಿಂದ ಸ್ಟ್ಯಾನ್ಲಿಯೊಡನೆ ವರ್ತಿಸುವ ಇವರು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಅವನ ಮೇಲೆ ಆಪಾದನೆಗಳನ್ನು ಹೊರಿಸುತ್ತಾ, ಕ್ರೂರವಾಗಿ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಗುಪ್ತಚರರಂತೆ ಅವನನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಲು ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ಅಸಹಾಯಕನಾಗಿ ಮಗುವಿನಂತೆ ಬಾಯ್ಬಿಡುವ ಸ್ಟ್ಯಾನ್ಲಿಯನ್ನು ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಬಲಾತ್ಕಾರವಾಗಿ ಎಲ್ಲಿಗೋ (ಸಾವಿನತ್ತ ಎಂಬುದು ಸೂಚನೆ) ಕರೆದೊಯ್ಯುವಲ್ಲಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ" - ಮುಂದುವರೆದು ರಾಮಚಂದ್ರನ್ ಗುರ್ತಿಸುವಂತೆ ಪಿಂಟರ್‌ನ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಯಾಮವಿದ್ದರೆ ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ರಾಜಕೀಯ ಆಯಾಮವಿದೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಮುಕ್ತ ಸಂಕೇತಗಳು ಆವರಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಯಾರದೋ ಆಗಿರಬಹುದಾದ ಆಸ್ತಿಯನ್ನು, ಮನೆಯನ್ನು ಮತ್ತಾರೋ ಆಕ್ರಮಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯಭಾರ ನಡೆಸುವ ತಂತ್ರ ಕನ್ನಡದ ಹಲವು ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕಂಬಾರರ ಹರಕೆಯ ಕುರಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಮತ್ತು ಭೂಮಿಯನ್ನು ದೌರ್ಜನ್ಯದಿಂದ ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಬಿಡುಗಡೆಗಾಗಿ ನಡೆಸುವ ಹೋರಾಟ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬಹು ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ, ನಾಗಮಂಡಲ, ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆಗಳಂತಹ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಆಕ್ರಮಿಸುವಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಬಯಸುವ ಬಿಡುಗಡೆ Myth ಎಂಬಂತೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ರಾಮಚಂದ್ರನ್ ಗುರ್ತಿಸುವಂತೆ ಇದೊಂದು ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕ. "ಆದರೆ ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ "ತೆರೆಗಳು" ಗಾಂಧಿ ನೆಹರೂ ಯುಗದ ನಂತರ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದ ಭಾರತೀಯ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮೊನಚಾಗಿ ವಿಡಂಬನೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ವ್ಯಕ್ತಿ ರಾಜಕಾರಣಿ; ನಾಯಿಯಂತಹ ಜನಸ್ತೋಮವನ್ನು ನಾನಾ ಬಗೆಯ ಭ್ರಮೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಸಿ ಅಧಿಕಾರ - ಅಂತಸ್ತು ಪಡೆದಿರುವವನು, ಅವನಿರುವ ಮನೆಯ ಯಜಮಾನ ಈಗಿಲ್ಲ. ಇವನು ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಇರುವವನು."[೮] ನಾಯಿಗಳಂತೆ ಕಂಡಿದ್ದ ಅದೇ ಜನಸ್ತೋಮವೇ ಅವನನ್ನು ಕಿಟ್ಟಿ, ವಿಟ್ಟಿ, ಕಂಠಿ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ತನಿಖೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಿ ನೇಣಿಗೆ ಹಾಕುತ್ತದೆ. ನಾಯಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಬೆನ್ನಟ್ಟಿ ಬರುವಂತೆ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಹಲವು ಮುಕ್ತ ಸಂಕೇತಗಳ ಮೇಲೆ ಭ್ರಷ್ಟಗೊಂಡ ಸುತ್ತಲಿನ ಬದುಕನ್ನು ವ್ಯಾಪಾರವೆಂಬಂತೆ ಈ ನಾಟಕ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಶೋಧಿಸುತ್ತದೆ.

"ಕ್ರಾಂತಿ ಬಂತು ಕ್ರಾಂತಿ" ವಿಫಲ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಕನಸನ್ನು ವಿಷಾದದ ಮೂಲಕ ಬಿಚ್ಚಿಡುವ ನಾಟಕ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪಾತ್ರಗಳಿದ್ದರೂ ಮುಖ್ಯರಾಗುವುದು ಕಾಲೇಜ್ ಅಧ್ಯಾಪಕ ಭಗವಾನ್, ಭಗವಾನನ ಶಿಷ್ಯ ನಕ್ಸಲೈಟ್ ಹಾಗೂ ದಿನಕರನ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಯಂತಿರುವ ಕಳ್ಳ. ಉಪನ್ಯಾಸಕನಾದ ಭಗವಾನನ ದ್ವಂದ್ವತೆಯುಳ್ಳ ಕ್ರಾಂತಿ ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು. ಭಾಷಣಗಳ ಮೂಲಕ ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಭಗವಾನ್ ತನಗೆ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಶಬ್ದರತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಹೋದವನು. ದೃಶ್ಯ - ೧ರಲ್ಲಿ ಅವನ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಭಾಷಣ, ಕ್ರಾಂತಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಹಲವು ಅಭಿಮಾನಿಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿ ಹಾಕಿದೆ. ಸಮಾಜವಾದದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಗದ್ದುಗೆಯೇರಿ ಜನರನ್ನು ಶೋಷಿಸಿ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ, ವಿಲಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಹೋಗುವ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳು ಒಂದೆಡೆಯಾದರೆ ಅಂಗಿಯಿಲ್ಲದೆ, ಬರಿಗಾಲಲ್ಲಿ, ಬರಿ ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ವರ್ಗಗಳೆರಡನ್ನೂ ಭಗವಾನ್ ಕಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮನಾಗಿದ್ದು ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಬೋಧಿಸುತ್ತಿರುವ ಭಗವಾನನನ್ನು ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಗೊಳಿಸುವುದು ಅವನ ಶಿಷ್ಯನಾದ ನಕ್ಸಲೈಟ್ ಆದ ದಿನಕರ ಒಂದು ರಾತ್ರಿಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆಶ್ರಯ ಕೇಳಿ ಬಂದ ಸಂದರ್ಭ. ಹೆಂಡತಿಯ ತೀವ್ರ ವಿರೋಧದ ನಡುವೆಯೂ ಅವನಿಗೆ ಆಶ್ರಯ ಕೊಟ್ಟು, ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತಾನೆ. ಬೀಗ ಹಾಕಿದ ಅವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ದಿನಕರನಿರುವಂತೆಯೇ ಕಳ್ಳನೊಬ್ಬನು ಆ ಮನೆಯೊಳಗೆ ನುಸುಳುತ್ತಾನೆ.

ನಾಟಕದ ನಿಜವಾದ ಸಂಘರ್ಷ ಏರ್ಪಡುವುದು ಇಲ್ಲಿಯೇ. ಆ ಕಳ್ಳ ಮತ್ತು ದಿನಕರನ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಜಗಳ ಮೂಲತಃ ಭಗವಾನನ ಅವಾಸ್ತವಿಕ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಗೂ ಕಳ್ಳನ ವಾಸ್ತವಿಕ ಸತ್ಯಕ್ಕೂ ನಡೆದ ಜಗಳವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಚಲನಚಿತ್ರ ನೋಡಿ ಹಿಂದುರುಗಿ ಭಗವಾನ್ ಮತ್ತು ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ಬಂದಾಗ ಮನೆಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ದೋಚಿ ಚೀಲದಲ್ಲಿಟ್ಟಿದ್ದ ಕಳ್ಳ ಅದನ್ನು ಹಾಗೆ ಬಿಟ್ಟು ಪರಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ದಿನಕರನೇ ಕಳ್ಳನೆಂಬ ಆರೋಪಣೆಗೆ ಸ್ವತಃ ಭಗವಾನನಿಂದಲೇ ಒಳಗಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕಳ್ಳನೊಂದಿಗೆ ನಡೆದ ಮಾತುಕತೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಹುಸಿ ಬಂಡಾಯಗಾರನನ್ನು ಕೆಣಕಿರುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಕ್ರಾಂತಿಯ, ಬಂಡಾಯದ ಗುರುವನ್ನು ಗುರ್ತಿಸುವುದು ಹೀಗೆ - "ಈಕೆಯ ದೇಹದ ವೈಯಾರದ ಹಾಗೆ ನಿನ್ನ ಬುದ್ಧಿಯ ವೈಯಾರ, ನಿನ್ನ ನಂಬಿಕೆ ಎಂದೂ ಇರಲಿಲ್ಲ, ಜಗತ್ತಿನ ದೊಡ್ಡ ಸಮಯ ಸಾಧಕ ನೀನು. ಯುದ್ಧವಾದಾಗಲೆಲ್ಲ ಪುಸ್ತಕ ಭಂಡಾರದಲ್ಲಿ ನೀನು - ಶಾಂತಿಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧದ ಮಾತಾಡುತ್ತೀ. ಅಕಸ್ಮಾತ್ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ನಿನ್ನ ಎಳೆದೊಯ್ದರೆ - ಬಂದ ಮೇಲೆ ಹೇಗೆ ಯುದ್ಧದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡಬೇಕು ಎಂಬ ಚಿಂತೆ

ನಿನಗೆ. ಎಲ್ಲ ನಿನ್ನ ಮಾತಿಗೆ ವಸ್ತು; ಎಲ್ಲ ನಿನ್ನ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಕತ್ತಲು, ಬೆಳಕು, ನಿನ್ನನ್ನು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ನೋಡಿದೇನೆ - ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ, ಸಭೆಗಳಲ್ಲಿ, ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ, ಮಠದಲ್ಲಿ, ಮಾರ್ಕೆಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ನೀನು ಒಮ್ಮೆಗೇ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರ ಎರಡೂ ಆಗಬಲ್ಲೆ" - (ಕ್ರಾಂತಿ ಬಂತು ಕ್ರಾಂತಿ, ಪು. ೩೨) ಭಗವಾನ್ ಅವನನ್ನು ಪಿಸ್ತೂಲಿನಿಂದ ಕೊಲ್ಲಲಾಗದೆ ತಡವರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಸುಧಾ ತಾನೇ ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗೆ ಭಗವಾನನ ಪೂರ್ತಿ ಬೆಳೆಯದ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಕೂಸು ಕಣ್ಣೆದುರೇ ನೆಲಕ್ಕೆ ಕುಸಿಯುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ದೃಶ್ಯದ ಭಗವಾನನ ಭಾಷಣ ಹಾಗೂ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದ ಭಗವಾನನ ಭಾಷಣಕ್ಕೆ ಅಗಾಧ ಅಂತರವಿದೆ.

ಭಗವಾನ ಮಾತನಾಡಲೆಂದು ನಿಂತರೆ ತನ್ನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಹತ್ಯೆ, ತನ್ನ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಹುಸಿತನ ಕಣ್ಣೆದುರೇ ಇದೆ. ಮೊದಲಿನ ಹಾಗೆ ಅವನು ಆವೇಶದಿಂದ ಮಾತನಾಡಲಾರ. ವಾಸ್ತವಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಆಗಬೇಕಾದ ಬದಲಾವಣೆ ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕನಾಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು, ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಲು ಹಾತೊರೆಯುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಸುಧಾ ತಾನೇ ಮಾತನಾಡಲು ನಿಂತು ಮೊದಲನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವನು ಮಾತನಾಡಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ತಾನು ಮಾತನಾಡಿ ಕುಳಿತು ಜನರ ಮೆಚ್ಚಿಗೆ ಪಡೆಯುತ್ತಾಳೆ.

ದೃಶ್ಯ - ೧ರಲ್ಲಿ ಭಗವಾನನ ಭಾಷಣ

"ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನಮಗೀಗ ಬೇಕಾದದ್ದು ಸಮಾಜವಾದವಲ್ಲ, ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವಲ್ಲ, ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿಯಲ್ಲ - ನಮ್ಮ ಬದುಕನ್ನು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಬದಲಿಸಬಲ್ಲಂಥ ಬಿರುಗಾಳಿ ; ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ಕನಸುಗಳನ್ನು ನಿಜವಾಗಿಸಬಲ್ಲಂಥ ಕ್ರಾಂತಿ."

ದೃಶ್ಯ - ೩ರಲ್ಲಿ ದಿನಕರನ ಸಾವಿನ ನಂತರ ಭಗವಾನನ ಭಾಷಣ

"ನನ್ನ ಮಾತು ಕೇಳಿ ಈ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಕ್ರಾಂತಿಗೂ ಉಳಿಗಾಲವಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸುಧಾರಣೆಯೂ ನಡೆಯೋದಿಲ್ಲ. ಇದು ದರಿದ್ರ ದೇಶ, ಈ ದೇಶದಲ್ಲಿ ತಿಗಣೆಯ ಥರ, ಹೇನಿನ ಥರ ತುಂಬಿರುವ ಜನ -"

ದಿನಕರನಂತಹ ಶಿಷ್ಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿ ಹಾಕಿದ ಭಗವಾನನ ಬಳಿ ಇರುವುದು ಆಲೋಚನಾಶೀಲತೆಯೇ ಹೊರತು ವಾಸ್ತವಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲ. ಇಂತಹ ತಾವೇ ದ್ವಂದ್ವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಶಿಕ್ಷಕರು ಅವರ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ, ಸ್ವತಃ ತಾವೇ ರೋಗಗ್ರಸ್ತರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ತಾವೇ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಲಯದಲ್ಲಿ ತಾವೇ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡು ನರಳುವ ರೋಗಗ್ರಸ್ತರಾಗಿರುವವರಿಗೆ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ತಾವೇ ಹುಡುಕ ಹೊರಡುತ್ತಾರೆ. ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರೋಗಗ್ರಸ್ಥ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಂದಿದ್ದು ಅದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ತಂತ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. "ಹೀಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಗೊಳಿಸಿ ಆ ಮೂಲಕವೇ ಅವರ ರೋಗಗಳನ್ನು ಅರಿಯಲಿಕ್ಕೆ ಹೊರಡುವುದು - ಲಂಕೇಶರ ಮೊದಲ ಹಂತದ ನಾಟಕಗಳ ಒಂದು ಸ್ಥಾಯೀ ಗುಣ. ಅರ್ಥಾತ್, ರೋಗ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ಮೂಲದಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸಿದ್ದಲ್ಲ. ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮೂಲದಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸಿದ್ದು, ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇಲ್ಲಿ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಕೂಡ ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಮಾದರಿಯದು. ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಚಿಕಿತ್ಸಾ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಆತನ ಒಬ್ಬ ರೋಗಿಯು 'ಮಾತಿನ ಚಿಕಿತ್ಸೆ - ಟಾಕಿಂಗ್ ಕ್ಯೂರ್' ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿದಳಂತೆ. ಅರ್ಥಾತ್ ರೋಗದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯೂ ಹೌದು, ಇದನ್ನೇ ಈ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು ಕೂಡಾ 'ಮಾತಿನ ಚಿಕಿತ್ಸೆ'ಯೇ." ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ ಅಕ್ಷರರವರು ಮುಂದುವರೆದು ಈ ರೀತಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ - ಅಕ್ಷರವರ ಮಾತಿನಲ್ಲೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ - "ಭಗವಾನ್ ಹಾಗೂ ದಿನಕರ - ಈ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಈ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೋಗ ಬಡಿದಿದೆ; ಈ ಇಬ್ಬರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ 'ಚಿಕಿತ್ಸೆ' ಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಹೊರಟಿದ್ದಾರೆ."[೬]

ಲಂಕೇಶರ ಈ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇರುವುದು ಭಗವಾನನ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ. ದಿನಕರನ ಸಾವಿಗಿಂತ ಮುಂಚೆ ಪುಂಖಾನುಪುಂಖವಾಗಿ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಅವನಿಗೆ ಮಾತನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಲಾರದಂತಹ ದಣಿವು ಆವರಿಸಿದೆ. ಗುಣಮುಖದ ನಾದಿರ್‌ಗೆ ಆದ ದಣಿವು, ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಇಲ್ಲೂ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಹಕೀಮ ಅಲಾವಿಖಾನ್‌ನ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಬಲ್ಲ, ಮರೆತಿದ್ದನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಚಿಕಿತ್ಸಕ ಮಾರ್ಗ ಮಾತ್ರ ಈ ದಣಿವನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಬಲ್ಲದು ಎಂಬ ಸೂಚನೆಯೊಂದಿಗೆ ಈ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

'ಸಿದ್ಧತೆ' ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ನಿರ್ಣಯಾತ್ಮಕ ಗಳಿಗೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದುವರೆಗೂ ತಾನು ನಂಬಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದ ಭ್ರಮೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕಳಚಿ ತನ್ನ ಸಹಜ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಲುಪುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಯಾಣಕ್ಕೆ ಹೊರಟ ಪ್ರಯಾಣಿಕನೊಬ್ಬ ನಡೆಸುವ ಸಿದ್ಧತೆಗಳಂತೆ ತೋರುತ್ತಲೇ ಬದುಕಿನ ಕೊನೆಯ ನಿಲ್ದಾಣವಾದ ಸಾವಿನ ಕಡೆಗೆ ಚಲಿಸುವ ಸಿದ್ಧತೆಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತದೆ. "ಸಿದ್ಧತೆಯನ್ನು ಬರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆ. ಈ ನಾಟಕ ಅಷ್ಟು ನೋವಿನದಲ್ಲ, ಅಷ್ಟೇ. ನನ್ನ ಮಿತ್ರನೊಬ್ಬ ಅಮೇರಿಕಕ್ಕೆ ಹೋಗಬೇಕಿತ್ತು; ಮಧ್ಯಮ ವಯಸ್ಕನಾದ, ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ನಿರಾಶೆ ಅನುಭವಿಸಿದ ಈತ ನಿತ್ಯ ಪಾಸ್‌ಪೋರ್ಟ್, ವಿನಿಮಯ ಮುಂತಾದ (ನನಗೆ ಅರ್ಥವಾಗದ) ವಿಷಯಗಳಿಗಾಗಿ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದ. ಇವನಿಗೆ ನೆರವಾಗಿ ಈತನನ್ನು ಅಮೇರಿಕಾಕ್ಕೆ ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದ್ದ ದಂಪತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗಂಡ ಈ ಮಧ್ಯೆ ಮರಣ ಹೊಂದಿದ್ದ. ಮಿತ್ರನಿಗೆ ನಿರಾಶೆ ಹೆಚ್ಚಾದಂತೆ ಆತನ ಕನಸುಗಳೂ ಹೆಚ್ಚಾಗತೊಡಗಿದವು. ತಾನು ಅಮೇರಿಕಾದಲ್ಲಿ ಮಾಡಬೇಕೆಂದಿರುವ ಕೆಲಸಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ತೋರಿಸಹತ್ತಿದ" (ಆತ ಕೊನೆಗೆ ಅಮೇರಿಕಾಕ್ಕೆ ಹೋದ ಅನ್ನಿ). ಲಂಕೇಶರ ಸಿದ್ಧತೆಯ ನಾಟಕದ ಟಿಪ್ಪಣಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಈ ನಾಟಕ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ರಂಗಣ್ಣ - ಲಲಿತಾ ದಂಪತಿಗಳಾದರೆ ರಾಮು ಅವರ ಮಗ. ರಂಗಣ್ಣ ದೂರದ ಊರಿಗೆ ಹೊರಟವನಂತೆ ಟ್ರಂಕ್‌ಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕರೆದೊಯ್ಯಲು ಬರುವ ತನ್ನ ಮಗಳು ಜಯನಿಗೆ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಎಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಬೇಕು ಎಂಬುದು ಸ್ವತಃ ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಆ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಲಲಿತೆ ಹಾಗೂ ರಾಮುವಿಗೂ ಉತ್ತರ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. 'ಜಯ' ಬರಲಿರುವ, ರಂಗಣ್ಣನನ್ನು ಕರೆದೊಯ್ಯಲಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಕಾಲ್ಪನಿಕ ದೈವದ ಸಂಕೇತದವಳು. ಈ ಸಿದ್ಧತೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಣ್ಣ ಬದುಕಿನುದ್ದಕ್ಕೂ ಹಲವು ಕನಸುಗಳನ್ನು ಕಂಡರೂ ವೃತ್ತಿ ಜೀವನ, ಸಾಂಸಾರಿಕ ಜೀವನದ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಈಡೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದ, ಡ್ಯಾನ್ಸರ್ ಇನ್ನೂ ಏನೇನೋ ಆಗಬೇಕು ಎಂಬ ಈಡೇರದ ಕನಸುಗಳು ಈಗ ಅವನನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಲಿವೆ. ಪ್ರತಿಸಲ ಪ್ರಯಾಣದ ಸಿದ್ಧತೆ ನಡೆಸಿದಾಗಲೂ ಹಲವು ಅಡಚಣೆಗಳುಂಟಾಗಿ ಅವನ ಪ್ರಯಾಣ ಸಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. "ಒಂದು ಸಲ ಹೊರಟಾಗ ತಲೆ ನೋವು ಎಂದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಸಲ ಹೊಟ್ಟೆನೋವು ಅಂದೆ. ಸಾವಿರ ನೆಪ ಹೇಳಿ ನನ್ನ ಕಟ್ಟಿ ಹಾಕಿದೆ. ಓವಲ್ಟೀನ್, ಬೋರ್ನವೀಟಾ, ಟಾನಿಕ್ಕು, ಕಾಫಿ, ಆಫೀಸು ಸಾಕು. ಪಿಕ್‌ನಿಕ್‌ನಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಸಿಕ್ಕಿಸಿ ರಕ್ತ ಹೀರಿದೆ" ಎಂದು ಹೆಂಡತಿ ಲಲಿತೆಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಹೊರಡಲು ಸಿದ್ಧನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯ ಬೀಗದ ಕೈ ಕಳೆದಿದೆ, ಅಸಹಾಯಕನಾಗಿ ಪ್ರತಿಸಲ ಹೊರಟಾಗಲೂ ಉಂಟಾದ ಅಡಚಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ನಂಬಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದು, ತಾನು ನಿಷ್ಠನಾಗಿದ್ದ ಸಂಗತಿಗಳು ಈಗ ಒಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಗುಳ್ಳೆಗಳಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದೆಲ್ಲದರರಿಂದ ಹೊರಗೆ ಹೋಗಬೇಕೆಂದರೆ ಅವನ ಬಳಿ ಇರುವ ಕೀ ಕಳೆದುಹೋಗಿದೆ. ಕಳೆದು ಹೋಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ತಂದೆ ಮಾಡಲಿರುವ ಪ್ರಯಾಣದ ಅರ್ಥ ಗ್ರಹಿಸಿದ ಏಕೈಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ರಾಮು ಅದನ್ನು ತೆಗೆದಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ತಂದೆಯ ಬದುಕಿನ ನಿರರ್ಥಕತೆಯನ್ನು, ಭ್ರಮೆಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ಅವನು. "ಸಾಕು, ಇದೆಲ್ಲ ಸಾಕು, ಮಾಡಬೇಕು ಅನ್ನೊದನ್ನ ಒಂದ್ ಸಲಾನೂ ಮಾಡ್ಲಾಗದ ಈ ಬದುಕು ಸಾಕು, ತಿಳೀತೆ. ಕೆಲಸ ಮಾಡ್ತೇನೆ ಅಂತಿದ್ರು ಅಪ್ಪ - ಯಾವ ಕೆಲಸಾನೂ ಮಾಡ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಮಾತಾಡ್ತಿದ್ರೂ, ಯಾವ ಮಾತನ್ನೂ ಆಡ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದ ಅಂದ್ಕೊಂಡಿದ್ರೂ ಕಲಾವಿದ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಜೀವನ ಅಂದ್ಕೊಂಡಿದ್ರೂ ಅವರದು ಜೀವನ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ." ಈ ಮಾತುಗಳ ನಡುವೆಯೆ ಪ್ರಯಾಣ ಮುಗಿಸಿ ತಾನು ತಲುಪಬೇಕಾದ ತಾಣ ತಲುಪಿದವನಂತೆ ರಂಗಣ್ಣ ಕತ್ತು ಬಗ್ಗಿಸಿ ಅಸು ನೀಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಯಾಣ ಮುಗಿದ ನಂತರ ರಾಮು ಎಸೆದ ಬೀಗದ ಕೈ ಬದುಕಿನ ನಿರರ್ಥಕತೆಯನ್ನು "ಇವತ್ತು ನಿದ್ರಿಸಿ ನಾಳೆ ಎದ್ದ ಹಾಗೆ ಮನುಷ್ಯ ಸಾಯ್ತಾನೆ, ಹುಟ್ತಾನೆ -" ಎಂಬ ಮಾತಿನೊಂದಿಗೆ ಸಾರುತ್ತದೆ.

ಹೊರದಾರಿಗಳೇ ಇಲ್ಲದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಸಾವೊಂದು ಹೊರಜಗತ್ತಿನೆಡೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವ ಮುಕ್ತಿಯ ಮಾರ್ಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಪೊಲೀಸರಿದ್ದಾರೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆ, ತೆರೆಗಳು, ಸಿದ್ಧತೆ, ಕ್ರಾಂತಿ ಬಂತು ಕ್ರಾಂತಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾವು ಅನಿವಾರ್ಯ ಹಾಗೂ ಬಸವಳಿದ ಬದುಕಿನಿಂದ ಮುಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಡುವ ದಾರಿಯೂ ಆಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ರಂಗಣ್ಣನ ಸಾವು ಅತ್ಯಂತ ನಿರ್ಭಾವುಕವಾಗಿ, ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜ ಸ್ಥಿತಿಯೆಂಬಂತೆ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. 'ಸಿದ್ಧತೆ'ಯ ರಂಗಣ್ಣನ ಬದುಕು ಹಲವು ಕನಸುಗಳ ಗೋರಿ. ಮುಪ್ಪಿನಲ್ಲಿಯೂ ಕನಸನ್ನು ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿ ವಾಸ್ತವದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೆಣಗುವ ಅವನ ಹೋರಾಟ ನಿರರ್ಥಕವೆನಿಸುವಂತಹದು. ವಯಸ್ಸಾದಂತೆ ನೆನಪುಗಳ ಹೊರೆಯಲ್ಲಿ ಮೆತ್ತಗಾಗಿ, ಪರಿಸರದ ಕ್ರೌರ್ಯದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಕಾಣದಿರುವ ರಂಗಣ್ಣನಿಗೆ ಮುಕ್ತಿ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದು ಮರಣದಲ್ಲಿ."[೧೦]

ಗಿಳಿಯು ಪಂಜರದೊಳಿಲ್ಲ. ಲಂಕೇಶರ 'ಕುರುಡು ಕಾಂಚಾಣ' ಕಥೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿದ ನಾಟಕ. ಗಂಡ, ಹೆಂಡತಿ, ಮಗಳು ಗಾಯಿತ್ರಿ ಹಾಗೂ ಹಜಾಮ ಮುನಿಸ್ವಾಮಿ - ಈ ನಾಲ್ಕು ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವೆ ನಾಟಕ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಕುಟುಂಬ ಕೇಂದ್ರಿತವಾದ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಜಾಮ ಮುನಿಸ್ವಾಮಿ ಮಾತ್ರ ಹೊರಗಿನವನು. ರಜಾಕಾಲದ ಒಂದು ದಿನದ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ನಾಟಕವಿದು. ಹಜಾಮ ಮುನಿಸ್ವಾಮಿ ತಾಯಿ ಸತ್ತದ್ದರಿಂದ ಅವಳ ಅಂತ್ಯಕ್ರಿಯೆ ಖರ್ಚಿಗೆಂದು ಉಪನ್ಯಾಸಕನಾದ ನಾಯಕನನ್ನು ಹಣ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಒಂದನೇ ತಾರೀಖಾದ್ದರಿಂದ ಹಣವನ್ನು ಸಂಜೆ ಪಡೆಯಲು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕೊಡುವ ಮನಸ್ಸು ತನ್ನ ಸಂಸಾರ ತಾಪತ್ರಯದ ಮುಂದೆ ಇಲ್ಲವಾಗಿ ಕೊನೆಗೆ ಅವನಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಜನರ ತಾಕಲಾಟಗಳು, ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಾದರೆ ಲಂಕೇಶರ ಎಲ್ಲಾ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲೂ ಒಬ್ಬ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ನಾಯಕನಿದ್ದೇ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಕುಟುಂಬವಾಗಿರಲಿ, ಸಮಾಜದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿರಲಿ ಒಂದು ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಕೇಂದ್ರವಿದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ.

ಕುಟುಂಬದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿರುವ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಗಿಳಿಯು ಪಂಜರದೊಳಿಲ್ಲ' ನಾಟಕ ಸಣ್ಣ ಪುಟ್ಟ ತಾಪತ್ರಯಗಳ ನಡುವೆಯು ಸ್ಪಷ್ಟ ಸಾಂಸಾರಿಕ ಜೀವನ ಹೊಂದಿದೆ. ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿ, ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವ, ಅವರಿಗಾಗಿ ಮುನಿಸ್ವಾಮಿಗೆ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ರೂಪಾಯಿ ಕೊಡಲು ಹಿಂಜರಿಯುವ ನಾಯಕನಿದ್ದಾನೆ. ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಎದುರು ಮನಃಸಾಕ್ಷಿ ಅರ್ಥಹೀನವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಗಳು ಗಾಯಿತ್ರಿ ತನ್ನ ತಂದೆಗೆ ವಿವರಿಸಿದ ಕಪ್ಪೆಯ ಡಿಸೆಕ್ಷನ್, ಕಪ್ಪೆಯ ದೇಹದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದ್ದ ಜೀವ ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ವಿವರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಜೀವ ನೋಡುವ ಆಸೆ ಮಾನವೀಯತೆ ಇಲ್ಲದಿರುವ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಮಾನವೀಯತೆ, ಮನಃಸಾಕ್ಷಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ನಾಯಕನನ್ನು ದಂಡಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಗಳೇ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಮಾನವೀಯತೆ ಇಲ್ಲದ, ಸತ್ತ ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ಬೆಳಕನ್ನು ಚೆಲ್ಲುವುದು ಅವಳು ಕೇಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆ - "ಅಪ್ಪ ಸತ್ತವರ ಮುಖ ಹೇಗಿರುತ್ತದೆ?" ಆತ್ಮ ನಿರೀಕ್ಷಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಬರೆದ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಣದ ಲೋಭದ ಮುಂದೆ ಮರೆತು ಹೋಗುವ ಮಾನವೀಯತೆಯ ಚಿತ್ರಣ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ.

'ನನ್ನ ತಂಗಿಗೊಂದು ಗಂಡು ಕೊಡಿ' ನಾಟಕದ ಜಗನ್ನಾಥ ಹಾಗೂ ಕಮಲ ರಾಜಕಾರಣಿಯೊಬ್ಬನ ಮಕ್ಕಳಾಗಿದ್ದು ತಮ್ಮನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿದ್ದ ತಂದೆ ತಾಯಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡಾಯವೇಳುವ ಪ್ರಜ್ಞೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡವರು. ಜಗನ್ನಾಥ ಲಂಕೇಶರ Angrymen ಅಥವಾ ಕುಪಿತ ಯುವಕನ ಎಲ್ಲಾ ಗುಣಗಳನ್ನೂ ಮೇಳೈಸಿಕಂಡವನು. ತಮ್ಮನ್ನು ಉದಾಸೀನ ಮಾಡಿದ ತಂದೆಯ ರಾಜಕಾರಣದ ಬಗ್ಗೆ, ತಾಯಿಯ ಜೊತೆ ಸಲುಗೆಯಿಂದಿರುವ ರಾಮಣ್ಣನ ಬಗ್ಗೆ ವಿಪರೀತ ಕೋಪ ಅವನಿಗೆ. ರಾಜಕೀಯವನ್ನು ಒಲಿದು ತಮ್ಮನ್ನು ದೂರ ಮಾಡಿದ, ತಾಯಿಯನ್ನು ದೂರ ಮಾಡಿದ ತಂದೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತಿರಸ್ಕಾರ. ತಾನೊಬ್ಬ ಬಂಡಾಯಗಾರನಾದರೆ ಸಾಲದೆಂದು ತಂಗಿಯ ತಲೆಯಲ್ಲೂ ಬಂಡಾಯದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತುಂಬುತ್ತಾನೆ. ಕುಸಿಯುತ್ತಿರುವ ಕುಟುಂಬ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಜಗನ್ನಾಥನ ಹುಸಿ ಬಂಡಾಯದ ಮಾತು ಅಸಹನೀಯವಾಗತೊಡಗಿ ತಾಯಿಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿ ಹಾಗೂ ಮಾನವೀಯತೆಯಿಂದ ಕಾಣುವಲ್ಲಿಯೂ ಅಡ್ಡ ಬರುತ್ತದೆ. ತಂಗಿಯ ಮದುವೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಅವನ ಭೋದನೆಯಿಂದಾಗಿ ಅಪ್ಪ, ಅಮ್ಮ ನೋಡಿದ ಯಾವುದೇ ಗಂಡನ್ನು ಸಹ ಅವಳು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ತಿರಸ್ಕಾರ ಭಾವ ಎಷ್ಟು ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆಂದರೆ ಅಪ್ಪ, ಅಮ್ಮ, ಸ್ನೇಹಿತ, ಪುಡಾರಿ ರಾಮಣ್ಣ ಯಾರನ್ನೂ ನೋಡಿದರೂ ತಿರಸ್ಕಾರ ಭಾವವಿದೆ ಅವಳಲ್ಲಿ. ಅಣ್ಣನ ಬಂಡಾಯ ತಂಗಿಯನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಬೆಳೆಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಜಗನ್ನಾಥ ಅರವತ್ತು, ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ಅಂದಿನ ಯುವ ಜನಾಂಗ ಅಂದರೆ Angry young man ಥರದವನು. ತಾನು ಯಾವಾಗಲೂ ನ್ಯಾಯದ ಪರ, ಅನ್ಯಾಯದ ವಿರುದ್ಧ ಎಂದ ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ತಂಗಿಯಲ್ಲೂ ಅದೇ ಸ್ವತಂತ್ರ ವಿಚಾರ ಧಾರೆ ಬೆಳೆಸುತ್ತಾನೆ. ಅವಳು ಎಷ್ಟು ಸ್ವತಂತ್ರಳಾಗಿ ಯೋಚಿಸುತ್ತಾಳೆಂದರೆ ಅಣ್ಣ ತನಗಾಗಿ ಹುಡುಕಿದ ಗಂಡನನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದಲ್ಲದೆ, ತನ್ನ ಬಂಡಾಯದ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ತನ್ನನ್ನು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ವಿರುದ್ಧವೂ ತಿರುಗಿ ಬೀಳುತ್ತಾಳೆ. "ಇವತ್ತಿನವರೆಗೂ ನಾನು ನಿನ್ನ ಮುದ್ದಿನ ಗಿಳಿ ಆಗಿದ್ದೆ, ನಿನ್ನ ಆಟದ ಜೋಕರ್ ಆಗಿದ್ದೆ. ಇನ್ನು ಶುರುವಾಗುತ್ತೆ ಹೊಸ ಅಧ್ಯಾಯ. ನನ್ನಮ್ಮ ಇಲ್ಲೀವರೆಗೆ ಪಟ್ಟ ಪಾಡು ಸಾಕು. ಮಾತಾಡೋಕೊಬ್ಬ ಗಂಡಸಿಲ್ಲೆ, ದುಃಖ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳೋಕೊಂದು ಜೀವ ಇಲ್ದೆ, ರಾಮಣ್ಣನ ಹತ್ರ ಮಾತಾಡಿದ್ರೆ ಕೇಳೋಕೆ ನಾನು ಯಾರು, ನೀನು ಯಾರು? ಹೆಂಗಸಿನ ಕಷ್ಟ ಹೆಂಗಸಿಗೇ ಗೊತ್ತು - ಗಂಡ್ಸು ಆಕೆಗೆ ಗೆಳೆಯನಾಗಿ ಬೇಕಾಗಬಹುದು, ಗಂಡಸಾಗಿ ಬೇಕಾಗಬಹುದು, ಬರೀ ಹರಟೆಗೆ ಬೇಕಾಗಬಹುದು, ರಕ್ಷಣೆಗೆ

ಬೇಕಾಗಬಹುದು - ಅದನ್ನು ಕೇಳೋಕೆ ನಿನ್ಯಾವ ಮಹಾಪುರುಷ. ನೀನು ಕಟ್ಟಿದ ಸಂದೇಹದ ಚಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬೆಂದೂ ಬೆಂದೂ ಬೂದಿಯಾಗಿದೇವೆ ಗೊತ್ತಾಯ್ತೆ?" ಈ ಮಾತು ಅವಳಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಸೂಚಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ಮಾನವೀಯತೆಯಿಲ್ಲದ ಎಲ್ಲ ಹುಸಿ ಕ್ರಾಂತಿಯ ವಿಫಲತೆಯನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ತನ್ನ ತಾಯಿ ಬರಿಯ ತಾಯಿಯಾಗದೆ ರಾಜಕಾರಣಿ ಗಂಡನಿಂದ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿತಳಾಗಿ ಬೇರೆ ಗಂಡಸಿನ ಕಡೆಗೆ ಸ್ನೇಹಕ್ಕಾಗಿ ಕೈ ಚಾಚಿದ ಅಸಹಾಯಕಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾಳೆ. ತಂದೆ ಸತ್ತ ಸುದ್ದಿ ಬಂದಾಗ ಅಣ್ಣನ ಸ್ವಾರ್ಥ, ರಂಗಣ್ಣನ ಸ್ವಾರ್ಥ, ರಾಮಣ್ಣನ ಸ್ವಾರ್ಥದಿಂದ ಆಚೆ ಸಾಗಿ ತಾನೂ ಸಹ ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದ ತಾಯಿಯ ದುರಂತದಿಂದ ಹೊರ ನಡೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅವಳ ಬಂಡಾಯದ ಮನಸ್ಸು ತನ್ನ ತಾಯಿಗೆ ಆಸರೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದರಲ್ಲಿ ಸಾರ್ಥಕತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಜಗನ್ನಾಥ ತನ್ನ ಅರೆಬೆಂದ ಕ್ರಾಂತಿ ಮಾತುಗಳಿಂದಾಗಿ, ತನ್ನ ತಾಯಿಯ ಬಗ್ಗೆ ತೋರುವ ನಿರ್ಲಕ್ಷ, ಉಡಾಫೆಯ ಮಾತುಗಳಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಹೊರಗೇ ಉಳಿದುಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ತಾಯಿ ಜ್ವರದಿಂದ ನರಳುತ್ತಿದ್ದಾಗ ನಂಜನನ್ನು ಕುಣಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಲೇಖಕರು ಒಂದು ಕಡೆ ಜಗನ್ನಾಥ ಮಾಡಿದ್ದೆಲ್ಲ ಸರಿಯೆಂಬಂತೆ ತೋರಿಸುತ್ತಾ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಕಮಲ ಹಾಗೂ ಸರಸ್ವತಮ್ಮನ ಪಾತ್ರ ಪೋಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಜಗನ್ನಾಥನನ್ನು ಕೈ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಬಿಳಿದಾಗಿದ್ದ ಪಾತ್ರ ಕರಿದೆಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲಾರಂಭಿಸಿ ನಾಟಕದ ಓಟಕ್ಕೆ ತಡೆಯೊಡ್ಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. "ಇವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣುವ ಅಂಶ ಇದು. 'ಕ್ರಾಂತಿ ಬಂತು ಕ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲೂ' ಅಷ್ಟೆ. ಭಗವಾನ್ ಮುಂಚೆ ಯಾವ ಥರ ಇದ್ದನೋ ಆ ಮೇಲೆ ಆಥರ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಭಗವಾನ್ ಬಗ್ಗೆ ತಿರಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾವಸಾನಗೊಳ್ಳುತ್ತೆ ನಾಟಕ. ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನೇ ನೋಡುತ್ತಿರುತ್ತೇವೆ. ಅವರು ಮಾತನಾಡುವ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಅವರ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾತನಾಡುತ್ತವೆ. ಅವರು behave ಮಾಡೋ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವರ ನಾಟಕ behave ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟಾಗಿಯೂ ಕೂಡ ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕಗಳು ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಳೋದಾದರೆ, ರಂಗಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಆಯಾಮವನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಂಡ ಅಪರೂಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಅಂದರೆ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಲ್ಲ."[೧೧]

ಈ ಮೇಲಿನ ಒಟ್ಟು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಬೇರೆ ಯಾವ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಕಾಣದಿರುವ ಬೌದ್ಧಿಕವಾದ ಸಂಘರ್ಷ. ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ನವ್ಯತೆ ಲಂಕೇಶರಲ್ಲಿ ಕಂಡಂತೆ ಉಳಿದವರಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ನವ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನರು ಜಾನಪದ ಅಥವಾ ಪುರಾಣವನ್ನು ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರೆ ಲಂಕೇಶರು ಮಾತ್ರ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ನಾಟಕ ರಚಿಸಹತ್ತಿದ್ದರು. ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಸಿಡಿದ ಒಬ್ಬ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿಯಿರುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅವನ ಕ್ರಾಂತಿ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಸಫಲವಾಗುವಂತದ್ದಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಮಾಜದ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ಸೂತ್ರ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಉಪನ್ಯಾಸಕ ಹಾಗೂ ಶಿಷ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅವರ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಯ ತಂತ್ರದಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ರೀತಿಯ ಬೆಸೆಯುವ ಸಂಬಂಧಗಳಿವೆ. "ಲಂಕೇಶರ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಹಲವಾರು ಪಾತ್ರಗಳು ಹೊಸ ರೂಪ, ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರ, ಹೊಸ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೊಡನೆ - ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೊಂದಿಗೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಉದಾ : ಟಿ. ಪ್ರಸನ್ನನ ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮದ ಪ್ರಸನ್ನ ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪವೇ ಬೆಳೆದು, ಗಿಳಿಯು ಪಂಜರದೊಳಗಿಲ್ಲದ ಕಾಲೇಜ್ ಅಧ್ಯಾಪಕನಾಗಿ, ಕೊನೆಗೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಗವಾನ್ ಆಗಿ ಅವತರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಟಿ. ಪ್ರಸನ್ನದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಲಕ್ಷ್ಮಿ' ನನ್ನ ತಂಗಿಗೊಂದು ಗಂಡು ಕೊಡಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಮಲ ಆಗಿ, ಸಿದ್ಧತೆಯಲ್ಲಿ ಲಲಿತ ಆಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಕ್ರಾಂತಿ ಬಂತು ಕ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ಸುಧಾ ಆಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನನ್ನ ತಂಗಿಗೊಂದು ಗಂಡು ಕೊಡಿಯಲ್ಲಿನ ಜಗನ್ನಾಥ, ಸಿದ್ಧತೆಯಲ್ಲಿ ರಾಮುವಾಗಿ, ಕ್ರಾಂತಿ ಬಂತು ಕ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ದಿನಕರನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಕ್ರಾಂತಿ ಬಂತು ಕ್ರಾಂತಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ಬರೆದಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಒಂದೊಂದೇ ಮಗ್ಗಲನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ, ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತನ್ನೆಲ್ಲಾ ಗುಣಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುತ್ತದೆ"[೧೨] ಎಂದು ಬಿ.ಆರ್. ನಾಗೇಶ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಒಬ್ಬ ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ ಬಿ.ಆರ್. ನಾಗೇಶ್ ಲಂಕೇಶ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಚುರುಕುತನವನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಿದ ಹಾಗೆಯೇ ಮಹಾನಟನನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿ ಆ ಭಾಷೆಗೆ ಇಲ್ಲದಿರುವ ಅಂಶವನ್ನು ಸಹ ಗುರ್ತಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಇವರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ

ಮಾತಿಗೂ ಚಾಟಿ ಏಟಿನ ಗುಣವಿರುವುದರಿಂದ ನಟನ, ನಟನೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ಬೀಳಲಾರದಂಥ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಗಮನವನ್ನು ಮಾತೇ ತನ್ನೆಡೆಗೆ ಸೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ, ಅವರು ಬಳಸುವ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣವಿದೆ. ಈ ಗುಣವನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಇನ್ನಾವ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುವಂತಿಲ್ಲ."[೧೩] ಲಂಕೇಶರ ಸಮಾಜದ, ಅದೂ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಸಮಾಜವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ಅವರ ಕಣ್ಣೆದುರು ಇರುವುದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬೆರೆತು ವಿವಿಧ ಮುಖ ತಳೆದಿರುವ ನಾಜೂಕಾದ ಭ್ರಷ್ಟತೆಯ ವಿವಿಧ ಮುಖಗಳು. ಈ ಭ್ರಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ಸಮಕಾಲೀನ ಎಚ್ಚರ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಿದೆ. "ಲಂಕೇಶರು ಅಸ್ತಿತ್ವ, ಅದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಾಗಲೀ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯದ್ದಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ್ದಾಗಲೀ ಈ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅದರ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಯನ್ನು ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಮುಖ್ಯಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಸಭ್ಯತನಕ್ಕೆ ಬಹಳ ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿ ಎದುರಾಗಿರುವ ಒಂದು ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ."[೧೪]

ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುವುದರಿಂದ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಯೇ ಬಲವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ದೇಹದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿ ಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದೋ, ದೈಹಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದೋ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿ ದೇಹವನ್ನು ಆಳುವಂತದ್ದು. ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಬಲವಾದ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು, ಅದರ ಮೂಲವನ್ನು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ಲಂಕೇಶರ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ರಾಂತಿ ಮತ್ತು ಗುಣಮುಖನನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಕಲಿತ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗ ಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದಾಗಿದೆ. ಅವರು ಮೇಲ್ವರ್ಗದವರ ಹಾಗೆ ಚಿಂತಿಸಬಲ್ಲರು. ಆದರೆ ಮೇಲ್ವರ್ಗದವರಾಗಲಾರರು. ಕೆಳವರ್ಗದವರ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರೀತಿಯಿದೆ, ಆದರೆ ಅವರನ್ನು ಹತ್ತಿರ ಸೇರಿಸಲಾರರು. ಮನುಷ್ಯನ ದ್ವಂದ್ವದ ಈ ವರ್ಗ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಲಂಕೇಶರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಟಿ. ಪ್ರಸನ್ನನ ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮದ ಪ್ರಸನ್ನ, ನನ್ನ ತಂಗಿಗೊಂದು ಗಂಡು ಕೊಡಿಯ ಜಗನ್ನಾಥ, ಕ್ರಾಂತಿ ಬಂತು ಕ್ರಾಂತಿ ಉಪನ್ಯಾಸಕ ಭಗವಾನ್, ಗಿಳಿಯ ಪಂಜರದೊಳಿಲ್ಲದ ಗಂಡ ತಮ್ಮ ಆಲೋಚನಾ ರೀತಿಗೂ ವರ್ತಿಸುವಿಕೆಗೂ ಅಗಾಧವಾದ ಅಂತರವಿಟ್ಟುಕೊಂಡವರು. ಕ್ರಾಂತಿ ಮಾಡಲೆಂದು ಹೊರಟು ವಿಫಲತೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದವರು. ಒಂದೊಂದು ಬಾರಿ ವಿಪರೀತ ಭಾರದ, ಆದರ್ಶದ ಕನಸುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಮೇಲೆ, ಇತರರ ಮೇಲೆ ಹೇರಿ ಅಸಹಜ ವರ್ತನೆಗಳಿಂದಲೇ ಕುಸಿದವರೂ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಸ್ಯೆಯ ಅರಿವಿದೆ, ಆದರೆ ಎಲ್ಲಿಂದ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಆರಂಭವಾಗಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿಯದೆ ದಿಕ್ಕುಗೆಟ್ಟವರೂ ಆಗಿದ್ದಾರೆ.

ಅಡಿ ಟಿಪ್ಪಣಿ :

೧. ಡಾ. ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್ : ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕಗಳು, ಸಂ. ಡಾ. ಜಯಪ್ರಕಾಶ ಮಾವಿನಕುಳಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ, ಪುತ್ತೂರು, ಪು. ೨೦
೨. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ : ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಪು. ೧೪೩
೩. ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್ : ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕಗಳು, ಪತ್ರಿಕೆ ಪ್ರಕಾಶನ, ಈ ಮುದ್ರಣಕ್ಕೆ ಅರಿಕೆ, ೧೯೯೫
೪. ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್ : ಹುಳಿಮಾವಿನ ಮರ, ಪತ್ರಿಕೆ ಪ್ರಕಾಶನ, ೧೯೯೭, ಪು. ೨೨೨
೫. ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ : ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕಗಳು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಪು. ೫
೬. ಪ್ರೊ. ಕಿ.ರಂ. ನಾಗರಾಜ : ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕಗಳು, (ಸಂ.) ಡಾ. ಜಯಪ್ರಕಾಶ ಮಾವಿನಕುಳಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ, ೧೯೯೯, ಪು. ೭೩
೭. ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್ : ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕಗಳು, ಟಿಪ್ಪಣಿ (ಪೊಲೀಸರಿದ್ದಾರೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆ), ಪು. ೩೭
೮. ಡಾ. ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್ : ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕಗಳು, (ಸಂ.) ಡಾ. ಜಯಪ್ರಕಾಶ್ ಮಾವಿನಕುಳಿ, ಪು. ೨೨
೯. ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ. : ಮಾವಿನ ಮರದಲ್ಲಿ ಬಾಳೆಯ ಹಣ್ಣು, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೧೮೩
೧೦. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೩೩೫
೧೧. ಟಿ.ಎನ್. ಸೀತಾರಾಂ : ತಲೆಮಾರಿನ ತಳಮಳ, (ಸಂ.) ಗಂಗಾಧರ ಕುಷ್ಟಗಿ, ಪು. ೨೪೮
೧೨. ಬಿ.ಆರ್. ನಾಗೇಶ್ : ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕಗಳು : ಡಾ. ಜಯಪ್ರಕಾಶ ಮಾವಿನಕುಳಿ, ಪು. ೪೪
೧೩. ಬಿ.ಆರ್. ನಾಗೇಶ್ : ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕಗಳು, ಪು. ೪೬
೧೪. ಪ್ರೊ. ಕಿ.ರಂ. ನಾಗರಾಜ : ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕಗಳು, ಪು. ೭೩

* * *

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ಸಂಬಂಧ

ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ

"ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ" ಕಾರ್ನಾಡರ ಒಂಬತ್ತು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ವಸ್ತುವುಳ್ಳದ್ದಾಗಿದೆ. ಋಗ್ವೇದ ಸಂಹಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಯಮ-ಯಮಿಯರ ಕತೆಯೇ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿದೆ. ಕಾಪ್ಕಾನ 'ಕ್ಯಾಲಿಗುಲಾ'ದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಹ ಈ ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರ್ತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಜನಪದ, ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದರೂ ಇದೊಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು ಯಮ-ಯಮಿಯರ ಒಂದು ಎಳೆ ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾಗುವುದು ಮನೆಯ ದೃಶ್ಯದಿಂದಲೇ, ಮುಗಿಯುವುದೂ ಸಹ ಮನೆಯ ದೃಶ್ಯದಿಂದಲೇ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ-ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ, ಜೀವನ ಶೈಲಿ ನಮಗೆ ಆರಂಭದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವರದಾನವಾಗಿ ಬಂದರೂ ನಂತರ ಬೆಂಬಿಡದ ಭೂತದಂತೆ ಕಾಡತೊಡಗಿದ್ದು ಈ ಯುಗದ ದೊಡ್ಡ ದುರಂತ. ಇದರಿಂದ ಮನುಷ್ಯ ತನಗೆ, ತನ್ನ ಕುಟುಂಬಕ್ಕೆ ಪರಕೀಯನಾಗುವ, ಸಂಬಂಧಗಳು ನಶಿಸುವ ದುರಂತವನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಹಿಡಿದಿಡುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರಗಳು ಯಾಮಿನಿರಾವ್ ಮತ್ತು ಸತೀಶ. ಇಬ್ಬರೂ ಅಕ್ಕ ತಮ್ಮರಾಗಿದ್ದು, ಜೂಲಿಯಾ ಸತೀಶನ ಗೆಳತಿ, ಗೌತಮ ಯಾಮಿನಿಯನ್ನು ಬಯಸುವವನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಹರೀಶ್ ಪೆಟ್ರೋಷಿಯಾ ದಂಪತಿಗಳಾಗಿದ್ದು, ಡೇವಿಡ್ ಕರ್ಕವುಡ್ ಟ್ರಕ್ ಡ್ರೈವರ್ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಯಾಮಿನಿ ಮತ್ತು ಸತೀಶರ ನಡುವೆ ನಾಲ್ಕೈದು ವರ್ಷಗಳ ಅಂತರವಿದ್ದು ಭಾರತದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಇಡೀ ಕುಟುಂಬದ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೊತ್ತವಳು ಯಾಮಿನಿ. ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೇ ಬಿದ್ದ ಒತ್ತಡಗಳು ಅವಳನ್ನು ಹತಾಶಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಳ್ಳಿವೆ. ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ಸತೀಶನನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ ಯಾಮಿನಿ ತನ್ನನ್ನು ಅವನ ತಾಯಿ ಎಂದೇ ಭಾವಿಸಿ ವಾತ್ಸಲ್ಯಮಯಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಈ ವಾತ್ಸಲ್ಯ ಸತೀಶನಿಗೆ ಅಸಹನೀಯವಾಗಿದ್ದು ಅವಳನ್ನು ದೂರ ಸರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಷ್ಟು ಅವಳು ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಾಳೆ. ಬಾಲ್ಯವನ್ನು ಜೊತೆಯಾಗಿ ಹಂಚಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಯಾಮಿನಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಸತೀಶ್ ಬಯಾಲಜಿಸ್ಟ್ ಆಗಿ ವಿದೇಶಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅಗಲಿಕೆ ಸಹಿಸದ ಯಾಮಿನಿ ಪೇಯಿಂಟಿಂಗ್ ಕಲಿಯುವ ನೆವದಿಂದ ಅವನನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ವಿದೇಶದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ತಮ್ಮ ಬದಲಾಗಿದ್ದಾನೆ, ಮೊದಲಿನ ಹಾಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅರಿವೇ ಅವಳಿಗೆ ಆದ ಮೊದಲನೆಯ ಆಘಾತ. ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರ ಯಾಮಿನಿ. ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡವಳು. ಎಲೆಕ್ಟ್ರೋ ಕಾಂಪ್ಲೆಕ್ಸ್‌ನ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅಂಶವೂ ಸತೀಶನೊಂದಿಗಿನ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಮೆಚ್ಚಿಸುವ, ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಆಕರ್ಷಿಸಬಲ್ಲ ಯಾಮಿನಿ ತನ್ನ ಮೇಲಿನ ಮಾನಸಿಕ ಹಿಡತವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ನಾಟಕದ ದುರಂತವಾಗಿದೆ.

ನಮ್ಮ ದೇಶದ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಯುವ ಜನಾಂಗ ಅವಕಾಶ, ಸ್ಥಾನಗಳಿಗಾಗಿ ಪರದೇಶದ ವ್ಯಾಮೋಹ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು, ಪರದೇಶದಲ್ಲಿ ಕಾಡುವ ಒಂಟಿತನ ಪರಕೀಯತೆಯನ್ನು 'ಕರಿ-ಬಿಳಿ' ಬಣ್ಣಗಳ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ ಈ ನಾಟಕ. ಹರೀಶ್ ಪ್ರಕಾರ ಭಾರತೀಯ ಪ್ರತಿಭೆಗಳಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ಸ್ಥಾನ ದೊರಕುವುದೇ ಪರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ. ಲಂಚ ಕೋರತನದಿಂದ ತುಂಬಿದ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಯುವಕರಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದ ಕಾರಣ ತಾನು ಹಿಂತಿರುಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ ಅನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಸತೀಶನಿಗೆ ಇದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಯಾಮಿನಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಪೇಯಿಂಟಿಂಗ್ ಕಲಿಯಲಿಕ್ಕೆಂದು ಬಂದು ಹಿಂದಿರುವವಳಿದ್ದಾಳೆ.

ಗೌತಮನಿಗೆ ಇದು ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲ. ಈ ವಿದೇಶಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ತಿರಸ್ಕಾರವಿದೆ. ಮುಂದೆ ಅದನ್ನು ಭಾರತಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗುವ ತೀರ್ಮಾನದ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

'ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ' ನಾಟಕದ ಹೆಸರಾದರೂ ಅದು ಯಾಮಿನಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ಹೂ ಬಿಡದಿರುವ ಮಲ್ಲಿಗೆಯ ಗಿಡಕ್ಕೆ ಆಗುವ ಕತೆಯನ್ನು ಗೌತಮನಿಗೆ ಯಾಮಿನಿ ವಿಷಾದದಿಂದ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. "ಅದನ್ನು ಬೇರು ಸಹಿತ ಅಗೆದು ತೆಗೀತಾರೆ. ಮಣ್ಣು ಒರೆಸಿ ಬಿಸಿಲಿಗೆ ಒಣಗಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಸಾಯಿಸಿ ಬಿಡತೇನೆ ಅಂತ ಹೆದರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೆ ನೆಡತಾರೆ. ಸಸಿ ಪಳಪಳಾಂತ ಹೂ ಬಿಡತದೆ. ಹೆದರಿಕೆಗೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಹೂವು! ಪಾಪ ಅನಿಸಿತದಲ್ಲ?" ಯಾಮಿನಿಯ ಬದುಕಿನ ದ್ವಂದ್ವವೇ ಇದು. ತಮ್ಮನನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿರಲಾರಳು, ಭಾರತಕ್ಕೂ ಹಿಂದಿರುಗಲಾರಳು. ತಮ್ಮನನ್ನು ಅಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಪ್ರೀತಿಸುವ ಪಾತ್ರ ಯಾಮಿನಿಯದು. ತನಗೆ ಅರಿವಿಲ್ಲದ ಹಾಗೆಯೇ ಸತೀಶನ ಸಂಗಾತಿ ಜೂಲಿಯಾಳನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಸತೀಶ ಜೂಲಿಯಾ ಜೊತೆ ವಾರದ ರಜೆಯ ಸುತ್ತಾಟಕ್ಕೆ ಹೊರಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ತಿಳಿದ ಕೂಡಲೇ ಅವಳ ಮನಸ್ಸು ವಿಹ್ವಲಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಸ್ವಸ್ಥ ಮನಸ್ಸಿನ ಯಾಮಿನಿ ಜೂಲಿಯಾ ಜೊತೆ ಬಂದಿದ್ದ ಟ್ರಕ್ ಡ್ರೈವರ್ ಡೇವಿಡ್ ಕರ್ಕ್‌ವುಡ್‌ನ ಜೊತೆ ತಾನೂ ವೀಕ್ ಎಂಡ್‌ಗೆ ಹೋಗುವ ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ.

ಡೇವಿಡ್‌ನದು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ಅಸ್ವಸ್ಥ ಮನಸ್ಸು. ತಮ್ಮ ದೇಶಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿರುವ ಭಾರತೀಯರು ಪಾಕಿಸ್ತಾನಿಗಳು ತಮ್ಮ ಅವಕಾಶ ಕಿತ್ತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬ ಆಕ್ರೋಶ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯೂನಿವರ್ಸಿಟಿಗಳನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿದ ಭಾರತೀಯರು, ಬಿಳಿ ತೊಗಲಿನ ನಮ್ಮ ಹೆಣ್ಣುಗಳಿಗೆ ಮುಗಿಬಿದ್ದಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬ ತಿರಸ್ಕಾರವಿದೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಭಾರತೀಯರು ಕರಿ ಕೋತಿಗಳು, ಮುಶಿಯಾಗಳು. ಯಾಮಿನಿ ಅವನ ತಿರಸ್ಕಾರವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾದ ಮಾತಿನಿಂದ ಎದುರಿಸುತ್ತಾ ಅವನಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಭಾರತೀಯರಿಗೂ ಆಂಗ್ಲರ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಅಸಹ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ ಅವನನ್ನು ರೊಚ್ಚಿಗೆಬ್ಬಿಸಿ ಆ ರೊಚ್ಚಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ತನಗೆ ಅರಿವಿಲ್ಲದ ಹಾಗೆ ಬಲಿಪಶುವಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಇದು ಅವಳ ಮೇಲಾದ ಎರಡನೆಯ ಆಘಾತ.

ಮುಂದೆ ಡೇವಿಡ್‌ನಿಂದ ದೂರ ಸರಿಯಲಾರದ ಯಾಮಿನಿ ನರ್ವಸ್ ಬ್ರೇಕ್‌ಡೌನಿಗೆ ಒಳಗಾದರೂ ಅವಳ ಮನಸ್ಸು ಹಂಬಲಿಸುವುದು ಡೇವಿಡ್‌ಗಾಗಿಯೇ. ಡೇವಿಡ್ ದೇವರ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವ ದೈವ ಪುರುಷನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸತೀಶನಿಗೆ ಈ ಸಂಬಂಧ ಅಸಹನೀಯವಾದರೂ ಪ್ರತಿಭಟಿಸಲಾರದೆ ಅಸಹಾಯಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವಳನ್ನು ಎದುರಿಸಲಾರದೆ ಡೇವಿಡ್‌ನ ಎಲ್ಲ ಅಸಹ್ಯದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಫೋನಿನಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಉಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾನೆ - ಶಿಕ್ಷೆಯೇ ಎಂಬಂತೆ. ಯಾಮಿನಿ ಆಸ್ಪತ್ರೆಯಿಂದ ಹಿಂತುರುಗಿ ಬಂದಾಗ ಅವಳ ಮನಸ್ಸು ಡೇವಿಡ್‌ನನ್ನು ತನ್ನ ಒಂಟಿತನ ನೀಗಿಸಿದ ದೇವರೆಂದೇ ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಅವಳು ಮನೆಗೆ ಬರುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಅವಳನ್ನು ಎದುರಿಸಲಾರದ ಸತೀಶ್ ಜ್ಯೂಲಿಯಾಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಗೈರುಹಾಜರಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮೆಚ್ಚಿನ ತಮ್ಮ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಮದುವೆ ಅವಳ ಮೇಲಾದ ಮೂರನೆಯ ಆಘಾತವಾಗಿದೆ.

ತಮ್ಮನನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಲಾರದ ಯಾಮಿನಿ ಹೂಡುವ ಪ್ರತಿತಂತ್ರ ಜೂಲಿಯಾಳ ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಸತೀಶನ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಬಾಲ್ಯಕಾಲದ ಸಂಬಂಧದ ಅಪ್ಯಾಯಮಾನತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ ಅದು ಲೈಂಗಿಕ ಸಂಬಂಧವೂ ಆಗಿತ್ತು ಎಂಬ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ಸ್ಫೋಟಿಸುತ್ತಾಳೆ. ತಾನು ಗರ್ಭವತಿಯಾಗಿದ್ದು ತನ್ನ ತಮ್ಮ ಅದನ್ನು ತೆಗೆಸಿದ್ದ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನೂ ಸೇರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇದರಿಂದ ಭೀತಳಾದ ಜೂಲಿಯಾ ಮನೆ ಬಿಟ್ಟು ಓಡುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಓಟದಿಂದ ಹತಾಶಗೊಂಡ ಅವಳ ಮನಸ್ಸು ಶಾಂತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನು ಹೋರಾಡಲಾರದ ಅವಳ ಮನಸ್ಸು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ಶಾಂತವಾಗಿಯೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ತಾನೇ ಹೇಳಿದ ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆಯ ಕತೆಯಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾಳೆ ಯಾಮಿನಿ. ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಕನ ಮರಣ ಸತೀಶನಿಗೆ ಗತಕಾಲದಿಂದ ದೊರೆತ ಬಿಡುಗಡೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಕ್ಕನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಿದ ಸತೀಶ ಜೂಲಿಯಾಳ ತೆಕ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಮೈ ಮರೆಯಬೇಕೆಂದರೂ ಜೂಲಿಯಾ ಉಟ್ಟ ಅಕ್ಕನ ಉಡುಗೆರೆಯ ಸೀರೆ ಮತ್ತೆ ಕಾಡುವ ಭೂತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಅರಿತ ಜೂಲಿಯಾ ಯಾಮಿನಿಯ ನೆನಪಿನಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಯೋ ಎಂಬಂತೆ ಸೀರೆಯನ್ನು ಕಿತ್ತೆಸೆದು ಸತೀಶನನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಯಾಮಿನಿ ಹೇಳುವಂತೆ ಬಾಲ್ಯ ಕೆಲವರಿಗೆ ವರ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರಿಗೆ ಶಾಪವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಬಾಲ್ಯಕಾಲದ ಒಡನಾಟವನ್ನು ಚಲಿಸುವ ಕಾಲ, ಸ್ಥಾನಗತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಯಾಮಿನಿ ಸತೀಶ್ ಬರುತ್ತಾರೆ.

ಯಾಮಿನಿ ಸಾವಿನಲ್ಲಿ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆದರೆ ಸತೀಶ ಯಾಮಿನಿಯ ಸಾವಿನೊಂದಿಗೆ ತನ್ನ ದೇಶದಿಂದ ದೂರ ನಿಂತು ಜೂಲಿಯಾಳ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ.

ಹೆಣ್ಣುಗಂಡಿನ ನಡುವೆ ಇರುವ ಪ್ರೇಮ-ಕಾಮದ ನಡುವಣ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೋಡಲಾಗದ ಸಹಜ ಪ್ರೇಮ-ಕಾಮಗಳೇ ಹತ್ತಿಕ್ಕಲ್ಪಡುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಕ-ತಮ್ಮನ ನಡುವೆ ಇರುವ ನಿಷಿದ್ಧ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ, ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಲಾಗಿದ್ದು. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಕುರಿತು ನಮ್ಮ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಂತಹ ಮುಕ್ತತೆಯನ್ನು ಸಾರುವ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅದೂ ಜ್ಯೂಲಿಯಾಳಂತಹ ವಿದೇಶಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಮುಂದೆ ಈ ನಿಷಿದ್ಧ ಸಂಬಂಧಗಳ ಯುಕ್ತಾಯುಕ್ತತೆಯ ವಿವೇಚನೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. "ಒಡಹುಟ್ಟಿದವರ ನಡುವಿನ ಲೈಂಗಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಮಾಜ ನಿಷೇಧಿಸುತ್ತದೆ. ಅಪ್ರಬುದ್ಧ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ, ಅನುದ್ದಿಶ್ಯವಾಗಿ ಅಂಥ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆದರೂ ಅದು ನೀತಿ ಬಾಹಿರವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಕೃತ ಕಾಮವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ತೊಡಗಿದವರು ಮುಂದೆ ಈ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಬೇರೆ ಜೊತೆಗಾರರೊಡನೆ ಆರೋಗ್ಯಕರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಾಳ್ವೆ ನಡೆಸುವುದು ಎಷ್ಟು ಕಠಿಣ ಎಂಬುದನ್ನು ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು."[೧]

ಇಡೀ ನಾಟಕದಲ್ಲೇ ಅತ್ಯಂತ ಸಶಕ್ತ ಪಾತ್ರ ಯಾಮಿನಿ. ಎಲ್ಲರೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿ ಅವಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದವರೇ. ಸ್ವತಃ ಟ್ರಕ್ ಡ್ರೈವರ್ ಡೇವಿಡ್ ಕರ್ಕ್‌ವುಡ್ ಸಹ ಇದರಿಂದ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವಳ ಅಂತ್ಯ ಪೂರ್ವ ನಿರ್ಧಾರಿತವಾದರೂ ಅದು ಅವಳಲ್ಲಿನ ಒಡಕು, ಅವಳನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆದದ್ದೇ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದಲ್ಲದೆ ಅವಳ ಸಾವಿನಿಂದಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ದುರ್ಬಲವೆನಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. "ಆದರೆ ಯಾಮಿನಿಯ ಮಿಕ್ಕ ಸಂಬಧಗಳಲ್ಲಿ ಆಕೆಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ Nuances ಕಾಣದೆ ಹೋಗಿ ಕೊನೆಗೆ ಅವಳು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಂಡಾಗ ಇವಳೊಬ್ಬ Pathalogical Case ಅಷ್ಟೆಯೇ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಸತೀಶನ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಸತೀಶ-ಯಾಮಿನಿಯ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಾಗಲೀ ಬಿಗಿವು ಹಾಗೂ ಸೆಳೆತಗಳಿಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ Nagging ಹಿರಿಯಕ್ಕನ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತಾಳಷ್ಟೆ. ಯಾಮಿನಿ ಮತ್ತು ಸತೀಶ ಬಳಿ ತೊಗಲಿನ ಹೆಣ್ಣುಗಳ ವ್ಯಾಮೋಹಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಭಾರತೀಯನಷ್ಟೇ ಆಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ."[೨]

ಒಡಕು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಯಾಮಿನಿ ಯಾವ ಆಯ್ಕೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಇಲ್ಲದೆ ಪುರುಷಕೇಂದ್ರಿತ, ಪುರುಷ ನಿರ್ಮಿತ ಸಮಾಜದ ಸುಳಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕು ಅಸಹಾಯಕಳಾಗಿ ನರಳುವವಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡನಲ್ಲೆ ಕಥೆ ನಡೆದರೂ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುವುದು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕಾರ ಹಾಗೂ ಅದು ರೂಪಿಸಿದ ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಯಾಮಿನಿಯ ಹಾಗೂ ಸತೀಶನ ವರ್ತನೆಗಳಿಗೂ ಆಲೋಚನಾ ರೀತಿಗಳಿಗೂ ಅಗಾಧ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಈ ದ್ವಂದ್ವಗಳೇ ಅವರಿಗೆ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಲಾರದ ದುರ್ಬಲ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಆರೋಪಿಸುತ್ತವೆ. ತನ್ನ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ದ್ವಂದ್ವ ಮೀರಲಾರದೆ, ಗೌತಮನನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಲಾರದೆ ಯಾಮಿನಿ ಕೊನೆಗೆ ಮೊರೆ ಹೋಗುವುದು ಸಾವಿಗೆ. ಸತೀಶನಿಗೆ ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ತನ್ನೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆತಿದ್ದ ಅಕ್ಕನನ್ನು ಬಿಡಲಾಗದ, ಜ್ಯೂಲಿಯಾ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಮನಸಾರೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ ದ್ವಂದ್ವಗಳಿದ್ದರೂ ಅದರಿಂದ ಹೊರ ಬರುವುದು ಅಕ್ಕನ ಸಾವಿನೊಂದಿಗೆ. ಪುರಾಣದ ಎಳೆಯ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಈ ನಾಟಕ ಸಂವಾದಿಸಲ್ಪಡುವುದು ಸಂಪೂರ್ಣ ಆಧುನಿಕ ಜನರೊಂದಿಗೆ. ಅದು ಅವರ ಅಂತಸ್ಸತ್ವವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಲೇ ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ವರ್ಣ, ವರ್ಗಗಳು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಡಿ ಟಿಪ್ಪಣಿ :

೧. ಡಾ. ಮೀರಾಮೂರ್ತಿ : ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ನವಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೯೬

೨. ಜಿ.ಕೆ. ಗೋವಿಂದರಾವ್ : ದಶವಾರ್ಷಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ, ೧೯೮೨, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಪು. ೬೭

ಕಂಬಾರರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೈ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಬಂಧ

ಜೈಸಿದ ನಾಯ್ಕ

ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಉಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳಾದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಹೆಣೆಯುವ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಸತ್ವ ತುಂಬಿ ತುಳುಕುತ್ತದೆ. ಋಷ್ಯಶೃಂಗ, ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ, ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ, ಮಹಾಮಾಯಿ ಒಂದು ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ನಾಟಕಗಳಾದರೆ ಜೈಸಿದನಾಯ್ಕ, ಹರಕೆಯ ಕುರಿ, ಚಾಳೇಶ, ನಾರ್ಸಿಸಸ್ ಮತ್ತಿತರ ಕೃತಿಗಳು ಮತ್ತೊಂದು ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ಮೊದಲ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ನಾಟಕಗಳು ದೇಸೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಮೂಡಿದವಾದರೆ ಎರಡನೆಯ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ನಾಟಕಗಳು ನವ್ಯದ ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಗಳು, ಅಸಂಗತ ವಾದದಿಂದ ರಚಿತಗೊಂಡವುಗಳು ಆಗಿವೆ.

ನೆಲ ಮತ್ತು ಹೆಣ್ಣು ದೇಸೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಅಂಶಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ನೆಲವನ್ನು ಆಳುವವನಿಗೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ತರುವುದು ದಕ್ಕದ ಹೆಣ್ಣು ಕೈವಶವಾದಾಗ. ಸಂಪೂರ್ಣ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯ ವಿರುದ್ಧದ ಹೋರಾಟ, ದೇಸಾಯಿತನದ ದೌರ್ಜನ್ಯದ, ಅಮಾನವೀಯ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡೆದ್ದ ಸಿದನಾಯಕ ತನ್ನ ಊರಿನವರನ್ನು ಕ್ರಾಂತಿ ಎಬ್ಬಿಸಿ ದೇಸಾಯಿಯನ್ನು ಕೊಂದು ಸಮತಾವಾದದ ಕನಸುಕಂಡವನು. ಆದರೆ ತಾನೇ ಆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕಪಿಮುಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ದೌರ್ಜನ್ಯದ, ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ದೇಸಾಯಿಯಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಳ್ಳುವ ದುರಂತವನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯಲ್ಲಿ ಉಳುವವನೇ ನೆಲದೊಡೆಯ ಎಂಬ ತತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದು ನೆಲ ಮತ್ತು ನಾರಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿರುವವನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ದಕ್ಕುವಂತದ್ದು ಎಂಬ ವಿಚಾರವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯಲಾಗಿದೆ. ಜೈಸಿದನಾಯಕ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನಾದರೂ ದನಿಯಿಲ್ಲದ ಜನರ ದನಿಯಾಗಿ ಅನಿವಾರ್ಯ ಪ್ರತಿಭಟನಾ ಶಕ್ತಿಯಂತೆ ಮೂಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಅಂತರಂಗದ ಆಳದಲ್ಲಿ ಜನರ ಶೋಚನೀಯ ಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ನಿಜವಾದ ಕಾಳಜಿಯಿದ್ದು ಜನನಾಯಕನಾಗುವ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರೂ ಅದೇ ಜನ ತಮ್ಮ ಅಸಹಾಯಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಮೇಲೆ ಬಂದ ನಂತರ ತಮ್ಮ ನಾಯಕನನ್ನು ಕೆಳತಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ನಾಯಕನಾಗಬಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಹಲವು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಚಿತ್ರವಾಗಿ ಸಿದನಾಯಕ ಜೈಸಿದನಾಯಕನಾಗಿ ಮೂಡುತ್ತಾನೆ.

ಬರಗಾಲದ ಅಸಹಾಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಹಾಗೂ ಗೌಡನ ನೆಲ ನುಂಗುವ ದೌರ್ಜನ್ಯದಿಂದ ನೊಂದ ಜನ ಗುಳೆ ಹೊರಡಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತಹವರಲ್ಲಿ ಉರಿನಿಂಗನದೂ ಒಂದು ಕುಟುಂಬ. ಹೊಸದಾಗಿ ಮದುವೆಯಾಗಿದ್ದ ಉರಿನಿಂಗ ಮದುವೆಯ ಕಾರಣವಾಗಿಯೇ ಮಾಡಿದ್ದ ಸಾಲದಿಂದಾಗಿ ಅದು ಬೆಳೆದು ನಿಂತು ಅವನ ಜಮೀನನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬಂದಿದೆ. ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಗೌಡನಿಗೆ ಚೆನ್ನಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿದ ಉರಿನಿಂಗ ಶಿಕ್ಷೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಬೇಕು ಎನ್ನುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆಂದು ಊರುಬಿಟ್ಟು ನಗರಕ್ಕೆ ಹೋಗಿದ್ದ ಸಿದನಾಯಕ ಜನರ ಆಶಾಕಿರಣವಾಗಿ ಮರಳಿ ಬರುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರ ಶೋಚನೀಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಕಂಡು ಪ್ರವೇಶದಿಂದಲೇ ದೇಸಾಯಿಯ ಜನರನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ಜೈಸಿದನಾಯಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಚೆನ್ನಿ ಸಿದನಾಯ್ಕ ಹಾಗೂ ದೇಸಾಯಿಯ ನಡುವೆ ಗೆಲುವಿನ ಪಣವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತಾಳೆ. ಚೆನ್ನಿಯನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ಹೋದ ದೇಸಾಯಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಸಿದನಾಯ್ಕನ ನಾಯಕತ್ವದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಬಂಡೆದ್ದು ದೇಸಾಯಿಯನ್ನು ಕೊಂದು ವಾಡೆಯನ್ನು ವಶಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕ್ಷಿಪ್ರ ಕ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ದೇಸಾಯಿಯ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಜನ ಹಾಗೂ ಬಂದೂಕನ್ನು

ಒದಗಿಸಿದವನು ಕಾವಿಯುಟ್ಟ ಸ್ವಾಮಿ ಗುರುವಯ್ಯ. ಈ ಕ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ಜೈಸಿದನಾಯ್ಕ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ಜನನಾಯಕನಾಗಿ ಮೂಡುತ್ತಾನೆ.

ಗುರುವಯ್ಯ ಜನರ ಮನಸ್ಸಿನ ಓಟ ತಿಳಿದವನು. ತಮ್ಮ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮರಳಿ ಪಡೆದ ಜನ ತಮ್ಮ ಸ್ವಾರ್ಥದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ತೋರಿಸಲಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉರಿನಿಂಗ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ದೇಸಾಯಿ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಹೋದ ಎನ್ನುವ ಒಂದೇ ಕಾರಣದಿಂದ ಅವಳನ್ನು ಮರಳಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಉರಿನಿಂಗ ಸ್ವೀಕರಿಸದ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಗುರುವಯ್ಯ ಕುತಂತ್ರದಿಂದ ಒಂದು ರಾತ್ರಿಯ ಮಟ್ಟಿಗಿರಲಿ ಎಂದು ಜೈಸಿದನಾಯಕನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ತಮ್ಮ ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿದ್ದ ಜನರೇ ಜೈಸಿದನಾಯಕನಿಗೂ ಚೆನ್ನಿಗೂ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಸುದ್ದಿ ಹಬ್ಬಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಚೆನ್ನಿ ಇಲ್ಲಿ ಜನರ ಹಾಗೂ ಸಿದನಾಯಕನ ಮಧ್ಯೆ ಆಟಿಕೆಯೆಂಬಂತೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಸರ್ವರಿಗೂ ಸಮಪಾಲನ್ನಾಗಿ ಜಮೀನಿನ ಹಂಚಿಕೆ ಮಾಡಲು ಹೊರಟ ಜೈಸಿದನಾಯಕನನ್ನು ಗುರುವಯ್ಯ ತಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ದೇಸಾಯಿ ಕೊಲೆಯಾಗುವ ಮುಂಚೆ ಸರ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಬರೆದಿದ್ದ ಪತ್ರದ ವಿಷಯದಂತೆ ಪೊಲೀಸರು ಹಳ್ಳಿಗೆ ಬರುವುರಲ್ಲದೆ, ದೇಸಾಯಿಯ ಕೊಲೆಯ ಆಪಾದನೆಯನ್ನು ಹೊರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೆದರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಾರುಬಾರಿಯ ಸುಳ್ಳು ಸಹಿಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ದೇಸಾಯಿಯ ದತ್ತಕವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟು ಕೊಲೆಯ ಆಪಾದನೆಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಹಾಗೂ ಆಸ್ತಿಯ ವಾರಸುದಾರನಾಗುವಂತೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎಲ್ಲರ ಜಮೀನಿನ ಒಡೆಯನಾಗುವುದು ತಾನು ನಂಬಿದ್ದ ತತ್ವಗಳಿಗೆ, ಸಮಾನತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ವಿರೋಧಾಭಾಸವೆನಿಸಿ ಸಿದನಾಯಕ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅಷ್ಟಕ್ಕಾಗಲೇ ಆ ಹಳ್ಳಿಯ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ದೇಸಾಯಿಯಾಗಲು, ಜಮೀನನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಿದ್ಧರಾಗಿರುವುದರ ಸತ್ಯ ಸ್ಫೋಟಿಸಿ ಗುರುವಯ್ಯ ದೇಸಾಯಿಯಾಗುವಂತೆ ಒತ್ತಡ ಹೇರುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲೇ ಚೆನ್ನಿಗೂ, ಜೈಸಿದನಾಯ್ಕನಿಗೂ ಸಂಬಂಧ ಇರುವಂತೆ ಪುಕಾರು ಹರಡಿ ಅವನು ಎಷ್ಟೇ ಬಲವಾಗಿ ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿದರೂ ಆಪಾದನೆ ದೂರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಕೊನೆಗೂ ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿ ಜನನಾಯಕನಾಗಿ ಮೂಡಿದ್ದ ಜೈಸಿದನಾಯ್ಕ ತಾನೇ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ದೇಸಾಯಿಯಾಗುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ದೇಸಾಯಿತನದ ದೌರ್ಜನ್ಯದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಓಂಕಾರಿಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದಲ್ಲದೆ, ಅವನ ಹಾಗೇ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಹಾಗೂ ನಿಷ್ಠುರನಾಗಿದ್ದ ಉರಿನಿಂಗನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ಆದೇಶ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ದೇಸಾಯಿಯ ದೌರ್ಜನ್ಯದ ಪ್ರತಿರೂಪವೆಂಬಂತೆ ಚೆನ್ನಿಯನ್ನು ವಶಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಜೈಸಿದ್ದನಾಯ್ಕನ ವಿಫಲ ಕ್ರಾಂತಿಯ, ಕ್ರಾಂತಿಯ ಗರ್ಭದಲ್ಲೇ ಇರುವ ಹುಸಿ ಬೀಜದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕುವ ಒಂದು ವರ್ಗವಿದ್ದಂತೆಯೇ ಅದನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವಂತೆ ನಟಿಸುತ್ತಾ ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವದ ಸಮಾಜ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸುವಂತಹ ವರ್ಗ ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. "ಜೈಸಿದ ನಾಯ್ಕ" - ಅನಧಿಜ್ಞನಾಗಿ ವಾಮಪಂಥೀಯದ ಕಡೆಗೆ ವಾಲಿರುವ ಸಿದನಾಯ್ಕ ಕೊನೆಗೂ ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗಿರುವ ಸಮಾಜದ ಬಂಧನದಲ್ಲಿಯೇ ಸ್ಥಾಪಿತಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಮೂಲ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಎರಡು ಮಹತ್ವದ ಕುಡಿಗಳು ಒಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಲು ಬಾರದೆಂಬ ಸಿದ್ದನಾಯ್ಕನ ಅರಿವಿನ ಹಿಂದಿರುವ ಅನಿವಾರ್ಯದ ದುರಂತ - ಹಾಗೂ ಈ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಸಿದ್ದನಾಯ್ಕ ಮುಟ್ಟಬೇಕಾದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜ ರಚನೆ ಹಾಗೂ ಮನಸ್ಸಿನ ಪಕಳೆಗಳು ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆ."[೧]

ಅನನುಭವಿಯಾದ ಆದರೆ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಕಾಳಜಿಯುಳ್ಳ ಸುಧಾರಣಾವಾದಿಯೊಬ್ಬ ಕ್ರಾಂತಿಯ ನೇತೃತ್ವ ವಹಿಸಿದರೂ ಸ್ವಾರ್ಥ ಜನರ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಯ ಬಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿ ಅವನೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ದುರಂತವನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಜೈಸಿದನಾಯ್ಕ, ಉರಿನಿಂಗ ಸಮಾನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿಂತಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. ಉರಿನಿಂಗನನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕಿ, ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ಚೆನ್ನಿಯನ್ನು ಅಧಿಕಾರ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಲು ವಶಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಾಲಗತಿಯಲ್ಲಿನ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಾದರೆ ಕಂಬಾರರ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ 'ಸಹಜ ಕ್ರೌರ್ಯದ, ಸಹಜ ಜೀವನ ವಿಧಾನ ಚಿತ್ರಿಸುವ' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜೈಸಿದನಾಯ್ಕ ಹಾಗೂ ಹರಕೆಯ ಕುರಿ ಸತ್ವಪೂರ್ಣವಾದವುಗಳಾಗಿವೆ. ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕ್ರೂರ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿ ಅದೇ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಅಂಗಗಳಾದ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಅದೇ ಜೀವನ ವಿಧಾನವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಇಲ್ಲವೇ ವಿರೋಧಿಸಿ ಹೊರ ನಡೆಯಬೇಕು. ಜೈಸಿದ್ದನಾಯ್ಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ ಹೊರ ಹೊರಟರೂ ಗುರುವಯ್ಯನಂತಹವರ ಕಪಿಮುಷ್ಠಿ ಮತ್ತೆ

ತನ್ನ ಸಹಜ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಎಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಗುರುವಯ್ಯನಂತಹವರ ಎಲ್ಲಾ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಧರಿಸುವ ವೇಷಗಳು ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ. ರಾಜರ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಯ ನಾಯಕತ್ವವನ್ನು ಗುರು ಪೀಠದ ಮರೆಯಲ್ಲೇ ನಿಭಾಯಿಸುವಂತೆ ಕಾಷಾಯ ವಸ್ತ್ರ ಧರಿಸಿದ ಗುರುವಯ್ಯ ಮರೆಯಲ್ಲೇ ನಿಂತು ಜೈಸಿದನಾಯ್ಕ ಹಾಗೂ ಸಂಗಡಿಗರಿಗೆ ಜನ ಹಾಗೂ ಶಸ್ತ್ರದ ಸಹಾಯ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಜೈಸಿದನಾಯ್ಕನನ್ನು ದೇಸಾಯಿ ಮಾಡುವುದಲ್ಲದೆ, ಅವನ ಮುಗ್ಧ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ ಹೋಗಲಾಡಿಸಿ ರಕ್ತದ ರುಚಿ ಕಂಡು ಪಳಗಿದ ಹುಲಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ.

ಓಂಕಾರಿ ವಿದೂಷಕನ ಹಾಗೆ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಮನುಷ್ಯನ ದ್ವಂದ್ವ, ಅತಿರೇಕಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರವಾದಿಯಾಗಿ ಆ ಗ್ರಾಮಕ್ಕೆ ಬರುವ ದುರಂತದ ಬಗ್ಗೆ ಕನಸು ಕಂಡವನ ಹಾಗೆ ಒಂದು ಕಡೆ ಚಿತ್ರಿತವಾದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ದೇಸಾಯಿಯ ರುಂಬಾಲು ಧರಿಸಿ ದೇಸಾಯಿಯಂತೆ ವರ್ತಿಸುವ, ಹಣ ಹೆಂಡ ಕಂಡರೆ ಬಾಲ ಮುದುರಿ ಕೂರುವ ಅಸಹಾಯಕನಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಾನೆ. ಹಣ, ಹೆಂಡ, ಅಧಿಕಾರದ ನಡುವೆ ಬದಲಾಗುವ ಮನುಷ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಓಂಕಾರ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅವರವರದೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶೇಷಣ ರೂಪಿಸಿದ ಕಂಬಾರರು ಚೆನ್ನಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ದಿವ್ಯ ಮೌನ ತಾಳುತ್ತಾರೆ. ಆಟದ ಮೈದಾನದಲ್ಲಿನ ಚೆಂಡಿನಂತೆ ಎಲ್ಲ ಕಡೆ ಚಲಿಸಿ ತಿರಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವುದಷ್ಟೇ ಅವಳ ವಿಶೇಷವಾಗಿದೆ.

ಸಿದನಾಯ್ಕನ ಪ್ರವೇಶದೊಂದಿಗೆ ಜನರಿಗೆ ಬೆಂಬಲ, ನೆರವು ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಸಿದನಾಯಕ ಆ ಗ್ರಾಮದ ಜನರ ಹಿತಾಸಕ್ತಿ ಕಾಪಾಡುವುದೇ ತನ್ನ ಗುರಿಯೂ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ನಂಬಿದವನು. ದೇಸಾಯಿ ವಾಡೆಯ ಮೇಲೆ ದಾಳಿಗೆ ಹೊರಟಾಗ ತನ್ನ ಜನರನ್ನು ಈ ಮುಂದಿನಂತೆ ಸಂಭೋದಿಸಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. "ಬಾಂಧವರೆ, ಈ ದಿನ ನಮ್ಮನ್ನ ಎಲ್ಲಿಗೋ ಮುಟ್ಟಸ್ತದ. ನಾವೆಲ್ಲ ಒಂದು ಹೊಸ ದೇವರ ಹೆಸರಿನಾಗ ಧರ್ಮಯುದ್ಧ ಹೂಡೀದೀವಿ. ನಮ್ಮ ಗುರಿ ಬಾಳ ದೂರ. ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೆ ಕಲ್ಲ ಮುಳ್ಳ ತುಳೀಬೇಕು, ತಾಳಬೇಕು, ಅದರ ಜಯ ಖಂಡಿತ. ನಮ್ಮ ಜಯದಾಗ ಯಾರಿಗಾದರೂ ಅಪನಂಬಿಕೆದ್ದರ ಅಂಥವರು ಬದೀಗಿ ಸರೀಲಿ. ನಮ್ಮ ಕನಸು ಕಾಣದವರಿಗೆ ನಮ್ಮ ಜೋಡಿ ಬರೋ ಹಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಏನಂತೀರಿ?"

ಇದೇ ಸಿದನಾಯಕ ಗುರುವಯ್ಯ ಹಾಗೂ ಸ್ವಾರ್ಥಿ ಜನ ಜಮೀನಿಗಾಗಿ ಚಿತಾವಣೆ ನಡೆಸಿ ತನ್ನನ್ನ ಬಲಿಪಶುವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ವಾಸ್ತವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು, ತನ್ನ ಕ್ರಾಂತಿಯ ವಿಫಲತೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಕ್ರಾಂತಿಯ ವಿಫಲತೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಹಿಂದೆ ಸರಿಯಲಾರದೆ, ದೇಸಾಯಿತನದ ದೌರ್ಜನ್ಯ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ದೇಸಾಯಿಯಾಗಿ ಮುಂದೆ ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ. ಜನ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರದ ಆಯ್ಕೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಂದಾಗ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. "ಹೌದು, ನನ್ನ ಕೈಯಿಂದೇನೂ ಆಗೋದಿಲ್ಲ. ಏನೇನೂ. ನಿಮ್ಮನ್ನೆಲ್ಲ ನೋಡಿದರ ನಾ ಎಂಥಾ ಮೂರ್ಖ ಅನ್ನಿಸ್ತದ. ನಿಮ್ಮ ಕೈಯಾಗಿನ ಕುಡಗೋಲಧಾಂಗ ಉಪಯೋಗಿಸಿದಿರಿ. ದೇಸಾಯಿಯನ್ನ ಕೊಂದಿರಿ. ಕ್ರಾಂತಿ ಮಾಡಿದೆ ಅಂತ ನಾ ತಿಳಕೊಂಡೆ. ಈಗ ನನಗ ಅನಸ್ತದ ನಿಮ್ಮ ಜೋತ ಮುಖವಾಡದ ಹಿಂದೊಂದು ಮುಖ ಅದ. ಮುಖವಾಡದ ಜೊತೆ ಮಾತಾಡ್ತ ಆ ಮುಖ ಹೇಳ್ತದ: ನಗಬೇಡ ಆ ಹುಡುಗ್ಗ ಹುಚ್ಚು ಹತ್ಯದ ಅಂತ. ಏನ ಮಾಡಲಿ? ಆ ಕಡೆ ಹುಳೀ ಅಲ್ಲ, ಈ ಕಡೆ ಉಪ್ಪಲ್ಲ: ಕೆಳಗೆ ಜನಾ ಸಿಗಲಿಲ್ಲ. ನಡುವೆ ಅಂತರದಾಗ ಅತಂತ್ರ ಆಗಿ ತೂಗ್ಯಾಡತೀನಿ!"- ಈ ರೀತಿ ಬಡಬಡಿಸುತ್ತಾ ಚೆನ್ನಿಯ ಮೇಲೆ ಆಕ್ರಮಣ, ದೌರ್ಜನ್ಯದ ಮೂಲಕ ದೇಸಾಯಿಯಾಗುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ. ಅನೂಚಾನವಾಗಿ ನಡೆದ ದೇಸಾಯಿತನದ ಆಳ್ವಿಕೆ ಮುಂದುವರೆಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳೇ ದೌರ್ಜನ್ಯವಾಗಿದ್ದು ತಾನೇ ಅದರ ಸಾಕಾರವಾಗುತ್ತಾನೆ. "ಎಲ್ಲಿ ಬಂದೂಕಿನವರು ಆ ನಾಯಿ ಉರಿನಿಂಗ್ಯಾನ ಈ ಊರಾಗಿನ ಅಗ್ಗದಿ ಎತ್ತರ ಮರಕ್ಕೆ ತೂಗ ಹಾಕಿ ಗುಂಡ ಹಾರಸಿರಿ. ಯಾರಾದರೂ ಹಿಂಗ್ಯಾಕಂದರ ಅವರ್ನೂ ಕೊಲ್ಲರಿ. ನನ್ನ ಹೆಸರಿಗೆ ಜೈ ಅನ್ನದವರ್ನ ಗುಂಡ ಹಾಕರಿ, ಚೆನ್ನಿ ಎಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಹಿಡಕೊಂಬಂದು ವಾಡೇದೊಳಗ ಇಡ್ರಿ." (ಜೈ ಸಿದ್ಧನಾಯ್ಕ, ಪು. ೯೭-೯೮)

ಜೈಸಿದನಾಯ್ಕ ತನ್ನ ಗ್ರಾಮದ ಜನರ ಬದುಕು ದೇಸಾಯಿತನದ ಕ್ರೌರ್ಯಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ ನರಳುವುದನ್ನು ನೋಡಿ ನೊಂದವನು. ಅವನು ದೇಸಾಯಿಯಾಗುವವರೆಗೆ ಅವನ ಮನಸ್ಸು ತೀವ್ರಗೊಂದಲಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತದೆ. ಜನ ತಮ್ಮ ನೋವಿನಿಂದ ಹೊರಬರಲು ಜೈಸಿದನಾಯ್ಕನಿಗೆ ನಾಯಕನ ಪಟ್ಟಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿ, ಜಮೀನಿನ ಹಂಚಿಕೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರ್ಥಿಗಳಾಗಿ ತಮ್ಮ ನಾಯಕ ತಾವು ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಕೇಳಬೇಕು ಎಂಬ ಧೋರಣೆ ತಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಜಮೀನಿನ ಆಸೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರ ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗೆ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ದೇಸಾಯಿ ಕುಡಿಯೊಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಜೈಸಿದನಾಯಕ ಕಂಡ ಸಮಪಾಲು, ಸಮಬಾಳ್ವೆಯ ಕನಸು ಛಿದ್ರವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸುಂದರವಾದ ಬದುಕು ಕನಸಾಗಿ ಸಿದ್ಧನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರನಂತೆ ತೂಗಾಡುತ್ತದೆ. ಕಾಮೂನ ಕ್ಯಾಲಿಗುಲಾದಲ್ಲಿ

ನಾಯಕ ಕಾಣುವ ಚಂದ್ರನ ಕನಸಿನಂತೆ ಜೈಸಿದನಾಯಕನ ಕನಸೂ ನಿರರ್ಥಕವಾದದ್ದು. "ಚೆನ್ನೀ ಚಂದ್ರ ಸಿಗೋದಿಲ್ಲ! ಜೆನ್ನು ಹುರಿ ಮುರಿಯೋತನಕ ಹುಡುಕಿದರೂ ಇಲ್ಲ! ಸಿಕ್ಕಿತು ಅಂತಂದಾಗ ಅದೊಂದು ಹಳೀ ಕಾಲದ ನಾಣ್ಯ ಆಗಿರತದ। ಚೆನ್ನಿ ಚಂದ್ರ ಇಲ್ಲ॥" (ಪು. ಸಂ. ೮೭, ಜೈಸಿದನಾಯಕ). ಜೈಸಿದ್ದನಾಯಕನ ಮನಸ್ಸು ಒಂದನ್ನು ಆಲೋಚಿಸಿದರೆ ಮೈ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಮಾಡಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರ್ಶ ಹಾಗೂ ವಾಸ್ತವಗಳ ನಡುವೆ ಎಳೆದಾಡಲ್ಪಟ್ಟ ಸಿದನಾಯಕ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ ತನ್ನ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಬಲಿಗೊಡುವುದರ, ಪಾಪವನ್ನು ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಜನರಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗುವುದೇ ಆಗಿದೆ.

ಕುರ್ತುಕೋಟಿಯವರು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವಂತೆ "ಗುರುವಯ್ಯನವರಿಗೆ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಿದನಾಯಕನಿಗಿರುವ ಜ್ಞಾನಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಆಳವಾದ ಅರಿವಿದೆ. ಆದರ್ಶದ ಕನಸೊಂದೇ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ತರಲಾರದು. ಆದರೆ ನಿಜಸ್ಥಿತಿಯ ಅರಿವೊಂದೇ ಆದರ್ಶದ ಗೈರು ಹಾಜರಿಯಲ್ಲಿ ಮೋಸದ ಮುದ್ದೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಕನಸ್ಸಿನ ಬೆನ್ನುಹತ್ತಿದ ಸಿದನಾಯ್ಕ ಕೊನೆಗೆ ವರ್ತಮಾನದ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯ ಭಾಗವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಓಂಕಾರಿಯನ್ನು ಸಿದನಾಯ್ಕ ಕೊಲ್ಲುವುದು. ಸಿದನಾಯ್ಕನ ಕನಸಿನ, ಆದರ್ಶದ ಅಂತ್ಯಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ತನ್ನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕೊಲೆಗೆ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ."[೨]

ನಾರ್ಸಿಸಸ್

'ನಾರ್ಸಿಸಸ್' ಆತ್ಮಾರಾಧಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪದವಾಗಿದ್ದು ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಬ್ಬ ಸ್ವಮೋಹಿತನಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕಥೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಕಂಬಾರರ ನಾರ್ಸಿಸಸ್‌ನ ನಾಣಿ ಹಾಗೂ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯ ಶಿವನಾಗದೇವ ಆತ್ಮಾರಾಧಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ ಸೇರಿದ ದುರಂತ ನಾಯಕರು. ನಾರ್ಸಿಸಸ್‌ನ ಹಾಗೆ ನಾಣಿ ಸ್ವಮೋಹಿತನಾದರೂ ಗಂಡಂದಿರಿಂದ ಬಿಡಿಸಿ ತಂದ ಹೆಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಕ್ರೌರ್ಯದಿಂದ ಕಾಡಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ, ತನ್ನಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ತನ್ನನ್ನು ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಕಳೆದು ಹೋದವನು. ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯ ಶಿವನಾಗದೇವ ತನ್ನನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ, ಹಿಂಸಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ದೇಹದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಹೋದ ದೀಪದ ಮೊಲ್ಲೆಯನ್ನು ಕಾಣುವ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಾಕಿದವನು. ಕೊನೆಗೂ ಅವರ ಬಯಕೆಗಳು ಪೂರ್ಣವಾಗದೆ ಅಪೂರ್ಣರಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುವುದು ನಾಟಕ ಸೂಚಿಸುವ ಮುಖ್ಯ ಧ್ವನಿಯಾಗಿದೆ.

ನಾಣಿ ಮತ್ತು ಗೀತಾ ಕಾಲೇಜಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮಿಗಳಾಗಿದ್ದವರು. ಇಬ್ಬರ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ತಡೆ ಒದಗಿ ಗೀತಾ ಬೇರೆಯವರನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿ ಗಂಡನಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿಷ್ಠಳಾಗಿರದೆ ಸಂಸಾರ ನಡೆಸುತ್ತಾ ಆಗಾಗ ನಾಣಿಯನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗುತ್ತಿರುತ್ತಾಳೆ. ನಾಣಿ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು 'ಆರ್ಟಿಸ್ಟ್' ಆಗಿ. ಆರ್ಟಿಸ್ಟೊಬ್ಬನ ತೆವಲುಗಳು ಅಸಾಧಾರಣವಾದ ಪ್ರತಿಭೆ ಎನ್ನುವಂತೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅವನು ಗೊಣಗುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಗಂಡಂದಿರಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿಸಿದ ಹೆಣ್ಣುಗಳು ಅವನ ಆಜ್ಞಾನುವರ್ತಿಗಳು. ಅವನಿಗಾಗಿ ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹಾತೊರೆದವರು. ಆದರೆ ಗೀತಾ ತನ್ನ ಹಳೆಯ ನಂಟನ್ನು ನಾಣಿಯೊಂದಿಗೆ ಮುಂದುವರೆಸಿದರೂ ಇತರ ಹೆಣ್ಣುಗಳು ಅವನ ಭದ್ರವಾದ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ರುಂಡ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಬಿದ್ದಿರುವಂತೆ ತಾನೂ ಇರಲು ಇಷ್ಟಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ತೆಕ್ಕೆಗೆ ಗೀತಾ ಸಂಪೂರ್ಣ ಒದಗಿಬರದೆ ನಾಣಿಯಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದ್ದ ಅವನು ಹೊರ ಬಂದು ಗೋಚರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವಸ್ತುವಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಿದ್ದು ತಂತ್ರದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತತೆಯ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿಯ ಬಸಣ್ಣನಂತೆ ನಾಣಿ ಹಲವು ಪ್ರಣಯಗಳಲ್ಲಿ ಮಗ್ನನಾದ ಪುಂಡ ದೇವತೆಯಂತೆ ಚಿತ್ರಿತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಹೊರಗಡೆ ಸಭ್ಯ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಅವನು ನಾಣಿಯಾದರೆ ಒಳಗಡೆ ಹಲವು ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಕಾಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲೇ ಇಲ್ಲದ ಕಾಡುವ ಪಕ್ಕದ ಮನೆಯ ಹುಡುಗನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಗೀತಾ ಹರೆಯದ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರ ಗುಂಗಿನಲ್ಲೇ ನಾಣಿಯ ಸ್ನೇಹವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಅವಳ ಬಯಕೆಗೆ ಒಗ್ಗೊಡದೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಗೊರಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಏಳುಗುಂಡಿನ ಪಿಸ್ತೂಲನ್ನು ಉಳ್ಳ ಪೊಲೀಸ್ ಅವಳ ಗಂಡ. ಅವನ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕೆ ಬಂದ ಎಲ್ಲ ಹೆಣ್ಣುಗಳೂ ತಲೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಬರೀ ದೇಹವಿಟ್ಟುಕೊಂಡವರು. ಹೆಣ್ಣುಗಳೆಲ್ಲಾ ಅವನ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದವರು. ನಾಣಿಗೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ತೋರಿಕೆಯ ಅಸ್ತಿತ್ವದೊಂದಿಗೆ ಮತ್ತೆರಡು ಅಸ್ತಿತ್ವಗಳೂ ಇವೆ. ತಾನು ಮಾಡುವುದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವ ಪಕ್ಕದ ಮನೆಯ ಹುಡುಗ, ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ

ಜೀವ ಕೊಡುವ ಆರ್ಟಿಸ್ಟ್. ಆರ್ಟಿಸ್ಟ್ ತನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ತಾನೇ ತಂದೆಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. "ನಾನೊಬ್ಬ ಮಹಾ ಆರ್ಟಿಸ್ಟು. ಆರ್ಟಿಸ್ಟು ಪ್ರಪಂಚದ ಕಚ್ಚಾ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಜೀವಚೇತನಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಹೆಸರು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ತನ್ನ ಹೆಸರು ಕಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಿನ್ನ ಬ್ರಹ್ಮನ್ನ ಬಿಟ್ಟ ನೀ ಹೆಂಗ ಹ್ಯಾದೀ, ಎಲ್ಲಿ ಹ್ಯಾದೀ, ಯಾಕ ಹ್ಯಾದೀ ಹೇಳು?"[೩]

ಇವನ ಅಸಂಗತ ಪ್ರಪಂಚದ ಕ್ರೌರ್ಯಗಳಿಗೆ ಎದುರು ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲವಳು, ಬೇರೆಯೇ ಸತ್ಯದ ದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸುವವಳು ಜೋಗಿತಿ ಮಾತ್ರ. ಇವಳು ಜೋಗತಿಯೆಂದರೆ ಬರೀ ಜೋಗತಿಯಲ್ಲ, ಅವಳ ಇನ್ನೊಂದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ದೈವದ ಪ್ರತಿರೂಪವಾಗಿದೆ. ನಾಣಿಯೊಳಗಿನ ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸಿವುದು ಜೋಗತಿಯಲ್ಲಿನ ದೈವತ್ವ ಮಾತ್ರ. ವಿಚಿತ್ರ ರೀತಿಯ ಆತ್ಮರತಿಯ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವ ನಾಣಿಗೆ ದೈವತ್ವದ ಪ್ರತೀಕವಾದ ಜೋಗತಿಯನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ, ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಮರಳಿ ಬರಲಾಗದೆ, ಅವಳನ್ನು ಪಿಸ್ತೂಲಿನಿಂದ ಸುಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಬಿಡುಗಡೆಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತ್ಮರತಿಯಲ್ಲಿ ಬಂಧಿತನಾದವನಿಗೆ ಮುಂದೆ ಬಂದ ಪೋಲೀಸರ ಬಂಧನ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಳೆದು ಹೋಗಿದ್ದ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹಾಗೆಯೇ ಅವನ ಭೂತದ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಕಾಡುತ್ತಿದೆ. ಆ ನೆನಪೇ ಹೊಕ್ಕುಳಲ್ಲಿ ರಕ್ತವುಳ್ಳ ಮೂರಡಿಯ ಬೊಂಬೆಯಾಗಿ ಪೋಜುದಾರನ ಕೈಗೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಆ ಬೊಂಬೆಯು ತನ್ನ ಪತ್ತೆಯನ್ನು ಡಿಕ್ಷನರಿಯಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಲು ಹೇಳಿದಾಗ ನಾಣಿ ಡಿಕ್ಷನರಿಯ ರಾಸಿ ಸುರಿದರೂ ಅದು ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ಕಣ್ಣೆದುರೇ ಬೊಂಬೆಯನ್ನು ಛಿದ್ರಗೊಳಿಸುವುದರೊಂದಿಗೇ ಅವನ ಭ್ರಮೆಗಳೂ ಛಿದ್ರಗೊಂಡು ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಜೋಗತಿಯ ಹೆಣದ ಎದುರು ಅಪರಾಧಿಯಾಗಿ ಬಂಧಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಪಾಪ ಕೂಪದಲ್ಲಿ ಜೊತೆಯಾಗಿದ್ದ ಭೀಮ್ಯಾ ಜೋಗತಿಯ ದೈವತ್ವದ ಪ್ರತಿರೂಪ ಅರಿತಿದ್ದರಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಈ ಭ್ರಮಾಲೋಕದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ.

ಲಂಕೇಶರು ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನ ಇಂತಹ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಯಾವ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಬಲ್ಲವು ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಮುಂದಿನಂತೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. "ನಾಟಕಕಾರರು ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನ ಮನಸ್ಥಿತಿ ಹೇಳಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಲೇ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಭಾಷೆ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾ ಆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ತಮಾಷೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಕಲಾವಿದ ಹಾದರಕ್ಕೆ ಜೀವನ ಸಂತೋಷಕ್ಕೆ, ತನ್ನೊಳಗಣ ವೇದನೆ ರೂಪು ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ಜೊತೆಗೇ ಸಮಾಜದ ಕಟ್ಟಳೆಗಳ ವಿರುದ್ಧ ದಂಗೆಯೇಳುತ್ತಾನೆ: ಈ ದಂಗೆ ಕೂಡ ಆತ್ಮವಂಚನೆಯಾಗಬಲ್ಲದು ಮತ್ತು ನಿಜವಾದ ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಆಗದೆ ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದ್ದೇ ಇದೆ."[೪] ಈ ನಾಟಕದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಇರುವುದು ಪಾತ್ರಗಳು ಕಳೆದುಹೋದ 'ಭೂತದ' ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ನಾಣಿ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಳೆದು ಹೋದ 'ಅವನನ್ನು' ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಜೋಗತಿ 'ಅವನನ್ನು' ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ. ನಾಣಿಯ ಹುಡುಕಾಟದ ಉತ್ತರ ಜೋಗತಿಯಲ್ಲಿನ 'ಅವನ' ಕಾಣ್ಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಆ ಅವನನ್ನು ನಾಣಿಯ ಜೊತೆಗಾರ ಭೀಮ್ಯಾ ಅರ್ಥೈಸುವುದು ಹೀಗೆ "ಸಾಹೇಬರ, ಈಕಿನs ಅದನ್ನ ಇಟ್ಟಗೊಂಡಾಕಿ, ಈಕೆ ಸರೇರದಾಗ ದಿನ್ನಾ ಬಂದ ಸರಚೆಂದ ಆಟ ಆಡಿ ಹೋಗ್ತಾತಾನಂತ್ರಿ. ನೀವ ಬೇಕಾದ್ದ ಕೇಳ್ರಿ ಹೇಳತಾನ. ಹೆಸರ ಹೇಳಿದರ ಸಾಕು. ಆ ಮನಿಶಾ ಯಾರಿಗೆ, ಎಂದ, ಯಾಕ ಹುಟ್ಟಿದಾ ಎಲ್ಲಾ ಹೇಳತಾಳ್ರಿ."[೫] ನಾಣಿ ಮರೆತ ಅವನಿಗಾಗಿ ನಡೆಸುವ ಶೋಧದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಹೆಣ್ಣುಗಳು ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಜೋಗತಿ ಎದುರಾದಾಗ ಅವಳ ಮೈಯಲ್ಲಿನ ಅವನನ್ನು ಗುರುತಿಸದ ಅಂಧಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ದೈವದ ಹಲವು ಮುಖಗಳಲ್ಲಿ ದೇವರ ದಾಸಿಯಾದ ಜೋಗತಿಯೂ ಒಬ್ಬಳು. ಆದರೆ ಅವನ ಸ್ವ ಆರಾಧಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಅವನ ದಾರಿ ಅವನಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗದಂತೆ. ಹಾದಿಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಮಂಜನ್ನು ಎರಚಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ದಾರಿ ಅರಿವಾಗುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಸತ್ಯದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಕೊಡಬಲ್ಲ ಕೊನೆಕೊಂಡಿ ಜೋಗತಿ ಅವನ ಕೈಯಿಂದ ಹತಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ.

ಹೀಗೆ ಈ ಮೇಲ್ಕಂಡ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೈಹಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳ ನಿರರ್ಥಕ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ ಕಾಣದೆ ಹೋದ ಮನಸ್ಸಿನ ದೈವದ ಶೋಧ ನಡೆದಿದೆ. ಅವನು ಕಾಣಬೇಕಾದ ಸತ್ಯಕ್ಕೂ ಮಾಡ ಹೊರಟಿರುವ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೂ ಪರಸ್ಪರ ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧಗಳಿಲ್ಲದೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ಹೇಗೆ ಅಧಃಪತನಕ್ಕೆ ಜಾರಬಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಸುಂದರವಾದ ದೇಸಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೂ ಇಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವುದು ದೇವರ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ನಂಬಿಕೆಯಿಲ್ಲದ, ಆದರೆ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ನಿರಾಕರಣೆಯೂ ಇಲ್ಲದ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಈಡಾದ ಲೌಕಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಅಪರಾಧದಲ್ಲಿ ಬಂದಿಯಾದ ನಾಣಿ ಮಾತ್ರ.

ಚಾಳೇಶ

ಚಾಳೇಶ ಅಸಂಗತವಲ್ಲದ ಆದರೆ ಅಸಂಗತ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಉಳ್ಳ ನಾಟಕ ಕೃತಿ. ಲೋಕದ ತರ್ಕವನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಮೀರಿನಿಲ್ಲದೆ ಅದರ ಪರಿಧಿಯೊಳಗೆ, ಲೌಕಿಕದ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರದ ಒಳಗೇ ಪಾತ್ರಗಳು ವರ್ತಿಸುವುದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವೆನ್ನಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಘಟನೆಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದಂತೆ ತೋರಿದರೂ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸೂತ್ರ ಬೆಸೆಯುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಸಾಮಾನ್ಯ ತರ್ಕವೇ ಬದುಕಿನ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ವಾಸ್ತವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದಿಂದ ಬಂದ ನಾಯಕ ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ಸಾಲದ ಉಪಟಳ ಹೆಚ್ಚಾದಂತೆ ಹೆಂಡತಿ ಕಾಶಿಯೊಂದಿಗೆ ಅಜ್ಞಾತವಾಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮನೆಯ ಬಾಡಿಗೆಯನ್ನು ಕೊಡಲಾರದಂತಹ ದುರ್ಬಲ ಪರಿಸ್ಥಿಯನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಾಗ ಇಲ್ಲದ ಮಗ, ಸೊಸೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ತಂದು ಸಾಲದಿಂದ ಬಚಾವಾಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವರ ದುರ್ದೈವವೆಂದರೆ ಇಲ್ಲದ ಇರುವ ಮಗ ಸೊಸೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುವುದಲ್ಲದೆ ಗಂಡ ಹೆಂಡಿರನ್ನೂ ಕಾಡಲಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರೇ ನೇಯ್ದ ಸುಳ್ಳಿನ ಬಲೆ ಅವರನ್ನು ಬಂಧಿಸಲಾರಂಭಿಸಿ ಸಾವಿನ ಸಂಕೇತದಂತಿರುವ ಅವರು ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ತನ್ನನ್ನು ಸಮಾಧಿಯಲ್ಲಿ ಹುಗಿಯುವ ಮೊದಲೇ ಎಚ್ಚೆತ್ತುಕೊಂಡು ತಾನೇ ಹಾಕಿಕೊಂಡ ಸುಳ್ಳಿನ ಮುಖವಾಡವನ್ನು ಕಳಚಿ ವಸ್ತು ಸ್ಥಿತಿ ಎದುರಿಸಿ ಸಾವನ್ನು ಗೆಲ್ಲುತ್ತಾನೆ.

ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದವರ ಈಡೇರದ ಆಸೆ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳು, ಬೂಟಾಟಿಕೆಗಳು, ಬದುಕಿಗಾಗಿ ಹೇಳಲ್ಪಡುವ ಸುಳ್ಳು ಮಾತುಗಳು ತಮ್ಮ ಆವರಣ ಕಳಚಿಕೊಂಡು ನಗ್ನವಾಗಿ ಸತ್ಯದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಕೈತೋರುತ್ತವೆ. ಗೋವಿಂದ ಧರಿಸುವ ಚಾಳೀಸಿಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಚಾಳೀಸನ ಮೂಲಕ ತಾನು ಲೋಕವನ್ನು ನೋಡಬಹುದೇ ವಿನಃ ಲೋಕ ತನ್ನನ್ನು ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಗೋವಿಂದ ಭ್ರಮೆಯ, ಸುಳ್ಳಿನ ಲೋಕವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಾಗ ಅದನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೆಂಡತಿಯ ಸತ್ಯವನ್ನು ಭೇದಿಸುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು, ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಲಾಗದಿದ್ದಾಗ ಅವನು ಬಳಸುವುದು ಇದೇ ಚಾಳೀಸನ್ನೇ. ಹೀಗೆ ವಾಸ್ತವದಿಂದ ಮರೆಯಾಗಲು ಚಾಳೀಸು ಅವನಿಗೆ ಒಂದು ಸಾಧನವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಚಾಳೀಸು ಧರಿಸಿದಾಗ ಗಂಡ ಹೆಂಡತಿಯರು ಜೀವಿಸುವುದು ಭ್ರಮಾಲೋಕದಲ್ಲಿ, ನಾಟಕವಲೋಕದಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವರ ಮಾತುಗಳು ದೃಢಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಗೋವಿಂದ ಆಕಳಿಸಿದಾಗ ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ಕಾಶಿ "ಆಹಾ! ಆರ್ಯಪುತ್ರರು ಆಕಳಿಸಿದಿರಾ? ತಾವು ಆಕಳಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಅದು ಅದ್ಭುತವಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕು. ತಮ್ಮ ಸುವಿಶಾಲ ಬಾಯನ್ನು ತೆರೆದು ದಾಳಿಂಬದ ಬೀಜಗಳೋ ಎಂಬಂಥ ದಂತಪಂಕ್ತಿಯ ಮಧ್ಯದೊಳಗಿನಿಂದ ಆಃ ಎಂಬ ಒಂದು ಧ್ವನಿ ಬಂದು ತಮ್ಮ ಉಸುರಿನ ವಾಸನೆಯಿಂದ ಅರಮನೆಯೆಲ್ಲ ಪರಿಮಳದಿಂದ ತುಂಬಿಹೋಗಿದೆ." ಹೀಗೆ ಅದ್ಭುತವೆನ್ನುವಂತೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇಂತಹ ಭ್ರಮಾಲೋಕ ಸಾಗುತ್ತಾ ತಾನೇ ಗೋರಿಯಾಗುವ ಸಂದರ್ಭ ಬಂದಾಗ ಗೋವಿಂದನಿಗೆ ತಾನು ಚಾಳೀಸು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಲೋಕಕ್ಕೆ ಮೋಸ ಮಾಡಲು ಹೋಗಿ ತಾನೇ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಿರುವ ವಾಸ್ತವ ಅರಿವಾಗಿ "ನಾವ್ ಮೊದಲಃ ಚಾಳೀಸ ಹಾಕಬಾರದಿತ್ತು..." ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಕೊನೆಗೆ ಮುಖವಾಡ ಕಳಚಿ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಸಜ್ಜಾಗುವ ಗೋವಿಂದ "ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿಯ ಬಸಣ್ಣನಂತೆ, ಜೈಸಿದನಾಯಕನ ಸಿದನಾಯ್ಕನಂತೆ" ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಎದುರಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅಂತಿಮ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಲೆಯಾಗಿಯೋ, ಶರಣಾಗಿಯೋ ನಿಲ್ಲುವ ಈ ಸಿದ್ಧತೆಯನ್ನು ಜಿ.ಕೆ. ಗೋವಿಂದರಾವ್ ಈ ಮುಂದಿನಂತೆ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಕಂಬಾರರಿಗೆ ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ದಟ್ಟವಾದ ಕಳಕಳಿ ಇದೆ. ಬದುಕು ಒಡ್ಡುವ ಹಲವು ಹತ್ತು ಬಗೆಯ ವೈವಿಧ್ಯಗಳ, ಆಕರ್ಷಣೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಉತ್ಸಾಹವಿದೆ. ಹುಡುಕುವ ಶೋಧಿಸಿ ತೆಗೆಯುವ ಶಕ್ತಿಯಿದೆ. ಬಹು ಜೀವಂತವಾಗಿ ಉಳಿದಿರುವ ರಂಗಪ್ರಜ್ಞೆ ಇದೆ. ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ ಇದೆ. ಭಾಷೆ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಷ್ಟು ಇದ್ದೂ ಯಾಕೆ ಅಪೂರ್ಣರಾಗಿದ್ದಾರೆ? - ಇಷ್ಟರವರೆವಿಗಂತೂ - ಎಂಬುದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ನನಗೆ ಹೊಳೆದ ಉತ್ತರವೆಂದರೆ - ಕಂಬಾರರು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ದಕ್ಕಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಇಷ್ಟೂ ಶಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಸರಿದೂಗುವ, ಇಷ್ಟನ್ನೂ ಸಂಭಾಳಿಸಿ, ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿ (Vision) ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಹೋಗಿರುವುದು ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದೇ ಎಂದು."

ಹರಕೆಯ ಕುರಿ

ಹರಕೆಯ ಕುರಿ ಕಂಬಾರರ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಶುದ್ಧಾಂಗವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕವೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳಲ್ಪಟ್ಟ ನಾಟಕ. ಜಮೀನುದಾರಿ ದೌರ್ಜನ್ಯಗಳು, ನಿರ್ವೀರ್ಯ ಗೌಡಗಾರಿಕೆ, ಸಮಾಜ ಬಾಹಿರ ಪ್ರೇಮ-ಕಾಮಗಳಿಗಿಂತ ಹೊರತಾದ ಬದುಕನ್ನು ತೆರೆದಿಡುವ ನಾಟಕ. ಕಂಬಾರರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಉಪಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ. "ಇಲ್ಲಿಯ ಘಟನೆಗಳೆಲ್ಲ ಅವು ಕಲ್ಪಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಘಟಿಸುವುದು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ. ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುವುದೂ ಬೆಂಗಳೂರಿನಂಥ ಸಿಟಿಗಳಲ್ಲಿ. ಈ ನಾಡಿನ ರಾಜಕೀಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಕೇಂದ್ರವೂ ಇದೆ."[೬] ಕಂಬಾರರ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಗೌಡಗಾರಿಕೆಯ ವಿರುದ್ಧ, ಅವರ ನಪುಂಸಕತ್ವದ ವಿರುದ್ಧ, ಅವರ ಬಂದೂಕಿನ ವಿರುದ್ಧ ತಿರುಗಿಬೀಳುವ ಬಂಡುತನವಿದೆ. ತಿರುಗಿಬೀಳುವವರು ಜನರ ಮಧ್ಯದಿಂದಲೇ ಮೂಡಿಬಂದವರು. ಇಲ್ಲಿ ಆಳುವವ, ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವ ಎಂಬ ಎರಡು ವರ್ಗಗಳ ನಡುವಿನ ಹೋರಾಟವಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಹೋರಾಟಗಳ ನಡುವೆ ಹೆಣ್ಣು, ನಾಯಕ ಹಾಗೂ ಖಳಶಕ್ತಿಯ ನಡುವೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತಾಳೆ.

ಹರಕೆಯ ಕುರಿ ಈ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ವಿಶೇಷವಾದ ತಂತ್ರವುಳ್ಳದ್ದಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಈ ವರೆಗಿನ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯದೇ ರಚನೆ ಉಳ್ಳದ್ದಾಗಿದೆ. ಪೊಲೀಸ್ ಇನ್ಸ್‌ಪೆಕ್ಟರನೊಬ್ಬ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಂಡಿದ್ದ ಹಳೆಯ ಕೇಸ್ ಒಂದನ್ನು ಮತ್ತೆ ತೆಗೆಯುವಂತೆ, ಶೋಧನೆ ಆರಂಭಿಸುವಂತೆ ತಂತ್ರ ರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಬಲಿಯ ಮಾತೇ ಆದರೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟು ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ತನ್ನ ಉಸಿರು ಅರ್ಪಿಸುವಂತದ್ದು ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಕಥೆ ಈ ಮುಂದಿನಂತೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕಾಶ್ - ಸರೋಜ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ದಂಪತಿಗಳು. ಪ್ರಕಾಶ್ ಕಾಲೇಜ್ ಒಂದರಲ್ಲಿ ಉಪನ್ಯಾಸಕ. ಕವಿ ಮನಸ್ಸಿನ ಆತನಿಗೆ ಕವಿತೆ ಬರೆಯುವುದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ. ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಬಹುವಾಗಿ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅವಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಸರೋಜ ಆಫೀಸ್ ಒಂದರಲ್ಲಿ ಕ್ಲರ್ಕ್. ಪ್ರಕಾಶ್‌ನಂತೆ ಕವಿ ಮನಸ್ಸಿನವಳಲ್ಲ. ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಆಸೆ, ಆಮಿಷಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾದವಳು. ತಮ್ಮಿಬ್ಬರ ದುಡಿಮೆಗೂ ಮೀರಿ ಎಲ್ಲ ಐಷಾರಾಮ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಚಿನ್ನದ ಬಳೆಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಸಾಲದ ಮೇಲೆ ಖರೀದಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಆದರೆ ಸಾಲದ ಹೊರೆ ಈಗಾಗಲೇ ಹೆಚ್ಚಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಗಂಡನಿಗೆ ಹೇಳದೆ ಕೃತಕ ಬಳೆಯೆಂದು ಮುಚ್ಚಿಡುತ್ತಾಳೆ.

ಪ್ರಕಾಶನಿಗೆ ಸಿನಿಮಾ ನಟನಾಗಿದ್ದು ಜನಪ್ರಿಯ ರಾಜಕಾರಣಿಯಾದ ಶ್ರೀಕಾಂತ್‌ಜೀ ಬಗ್ಗೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆ. ಅವನ ಭಾಷಣ ಕೇಳಲೆಂದು ಮನೆಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ಹೋಗಿ ಮತ್ತೆ ಹಿಂತಿರುಗುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಅವನ ಬದುಕು ಅವನದಲ್ಲದೆ, ಮನೆಯೂ ತನ್ನದಲ್ಲದೆ ಮತ್ತಾರದೋ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ರುದ್ರಪ್ಪ ಅಲ್ಲಿನ ನುರಿತ ರಾಜಕಾರಣಿ. ತಮ್ಮ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿದ್ದು ತನಗಿಂತ ಜನಪ್ರಿಯನಾಗಿರುವ ಶ್ರೀಕಾಂತ್‌ಜೀಯನ್ನು ಕೊಂದು, ಅದರ ಆರೋಪ ರೂಲಿಂಗ್ ಪಾರ್ಟಿಯ ಮೇಲೆ ಬರುವಂತ ನೋಡಿಕೊಂಡು, ಅನುಕಂಪದ ಅಲೆಯ ಮೇಲೆ ಗೆದ್ದು ಬರುವ ತಂತ್ರ ಹೂಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ಕೇಂದ್ರಸ್ಥಾನ ಪ್ರಕಾಶನ ಮನೆ. ಗಂಡ ಹೆಂಡತಿ ಆಫೀಸಿಗೆ ಹೋದ ನಂತರ ನಕಲಿ ಕೀ ಬಳಸಿ ಮನೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಫೋನ್ ಇತರೆ ಸೌಲಭ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ರೀತಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಎಷ್ಟೋ ಮನೆಗಳು ಆ ಊರಿನಲ್ಲಿವೆ. ಶ್ರೀಕಾಂತಜೀಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ನಿಯಮಿಸಿದ್ದ ಸಿದ್ದಲಿಂಗು ಅಚಾನಕ್ಕಾಗಿ ರಕ್ಷಣೆ ಪಡೆಯಲು ಕೊಲೆಯಾದ ನಂತರ ಪ್ರಕಾಶನ ಮನೆಗೇ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಸರೋಜಳನ್ನು ಬೆದರಿಸಿ ಎರಡು ತಾಸು ಅಲ್ಲಿರಲು ಅವಕಾಶ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಗಂಡನಿಗೆ ತಿಳಿಸಿದರೆ ಕೊಲ್ಲುವುದಾಗಿ ಬೆದರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಿದ್ದಲಿಂಗು ಇವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಬಚ್ಚಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಸುದ್ದಿ ರುದ್ರಪ್ಪನಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗಿ ಹಾಗೂ ತಾನೇ ಶ್ರೀಕಾಂತಜೀಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲಿಸಿದವನು ಎಂಬ ಸುದ್ದಿ ಹರಡುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಸಿದ್ದಲಿಂಗುವನ್ನು ಮುಗಿಸುವ ಹಂಚಿಕೆ ಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ಸುದ್ದಿ ಹೊರಬಾರದಂತೆ ತಡೆಯಬೇಕಾದರೆ ಸರೋಜಳನ್ನು ಬಾಯಿ ಮುಚ್ಚಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸರೋಜಳಿಗೆ ಬಳೆಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಲ ಕೊಟ್ಟ ಕಾಂತಿಲಾಲ್ ರುದ್ರಪ್ಪನ ಹುನ್ನಾರಿನಂತೆ ತನಗೆ ತಕ್ಷಣವೇ ಹಣಬೇಕೆಂಬ ಒತ್ತಡ ಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ಹಣ ಕೇಳಲೆಂದು ಬಂದ ಕಾಂತಿಲಾಲ್‌ನ ಕಡೆಯವನನ್ನು ಹಾಗೂ ಸರೋಜಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಹಿಡಿದ ಇನ್ಸ್‌ಪೆಕ್ಟರ್ ಅವಳನ್ನು ವೇಶ್ಯೆಯೆಂದು ಆರೋಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಅವಳನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುವವನಂತೆ ರುದ್ರಪ್ಪ ಮನೆಯ ಬಾಗಿಲಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾಗುವುದಲ್ಲದೆ ದಾನಪ್ಪನ ಬಳಿಗೆ ರಕ್ಷಣೆ ಕೇಳುವಂತೆ ಕಳಿಸಿ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಅವಳನ್ನು ದಾನಪ್ಪನೊಂದಿಗಿನ

ಪೋಟೋದೊಂದಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವಳನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ದಾನಪ್ಪನನ್ನು ರಾಜಕೀಯ ದಾಳವಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಕಾಶನಿಗೆ ಸರೋಜಳಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನ ಹುಟ್ಟಿಸಿ ಅವನನ್ನು ದಾಳವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ರುದ್ರಪ್ಪ ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದರೂ ತನ್ನ ಜಾಲ ವ್ಯಾಪಿಸಬಲ್ಲ. ತನ್ನ ದಾರಿ ಸುಗಮವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯಾರನ್ನೇ ಬೇಕಾದರೂ ಬಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿ. "ಮಾನವೀಯತೆಯಿಲ್ಲದ ಭ್ರಷ್ಟ ರಾಜಕಾರಣದ ಒಂದು ಸುಂದರ ಮಾದರಿಯೇ ರುದ್ರಪ್ಪ. ಇಲ್ಲಿ ಬದುಕು ಸಾವುಗಳು ಅನುಭವಗಳಲ್ಲ, ಸಂಗತಿಗಳು. ಇಡೀ ದೇಶವನ್ನೇ ತನ್ನ ಖಾಸಗೀ ಆಸ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬಲ್ಲ ರುದ್ರಪ್ಪ ಯಾರದೋ ಮನೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಆಫೀಸನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಅವರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಂತೆ ನಾಟಕವಾಡುವುದು ಇಂದಿನ ರಾಜಕೀಯದ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಕಾಶ ಮತ್ತು ಸರೋಜರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವ ರಾಜಕೀಯ ಪಠ್ಯಪುಸ್ತಕದ ರಾಜಕೀಯದಂತೆ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾದ ರಾಜಕೀಯ ಜೀವನ ವೃಕ್ಷದ ಬೇರುಗಳಿಗೆ ಸುರಿವಿದ ಕೆಂಡವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಜಕೀಯ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಪ್ರತೀಕಗಳಿಗೆ ನಿಶ್ಚಿತಾರ್ಥವೇ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಮೌಲ್ಯಸಂಕರ ಭಯಾನಕವಾಗಿದೆ."[1]

ರುದ್ರಪ್ಪನ ನುರಿತ ರಾಜಕಾರಣ ಹಾಗೂ ಅದರ ಕ್ರೌರ್ಯಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗುವ ಎಲ್ಲರೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಬಲಿಪಶುಗಳೇ. ಸಿದ್ಧಲಿಂಗ ಶ್ರೀಕಾಂತಜೀಯನ್ನು ಬಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೂ ರುದ್ರಪ್ಪನ ರಾಜಕೀಯ ದಾಳದಲ್ಲಿ ಎಂದಿದ್ದರೂ ಬಲಿಯಾಗಬೇಕಾದವನು. ದಾನಪ್ಪನನ್ನು ಬಲಿಹಾಕಲು ಸರೋಜ ತಾನೇ ಬಲಿಪಶುವಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಸರೋಜ ಶ್ರೀಕಾಂತಜೀ ಕೊಲೆಯ ರಹಸ್ಯ ಹೇಳದಿರುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಪ್ರಕಾಶನನ್ನು ದಾಳವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎಲ್ಲರ ಮೇಲೆ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಷಡ್ಯಂತ್ರ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಲೇ ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಭದ್ರಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. 'ಬಲಿ' ಕಲ್ಪನೆ ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮುಖಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. "ಋಷ್ಯಶೃಂಗದ ಬಾಳಗೊಂಡ, ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯ ಬಸಣ್ಣ, ಚಾಳೇಶದ ಗೋವಿಂದ, ಜೈಸಿದ ನಾಯಕದ ಸಿದ್ಧನಾಯಕ, ಕಾಡು ಕುದುರೆಯ ಬಾಳಗೊಂಡ, ನಾಯೀಕತೆಯ ನಾಯೀಮಗ, ಹುಲಿಯ ನೆರಳಿನ ರಾಮಗೊಂಡ, ಹರಕೆಯ ಕುರಿಯ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗ - ಹೀಗೆ ಬಲಿಯ ಪರಂಪರೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಡೆ ಈ ಬಲಿಗಳು ಭ್ರಷ್ಟ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಅಂಗವೆನಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ಭ್ರಷ್ಟ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಅಮಾನವೀಯ ಕ್ರೌರ್ಯದ ಮುಖ ತೋರಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಭ್ರಷ್ಟಗೊಂಡ ಅಧಿಕಾರದ ಖಳನಾಯಕ ಹಾಗೂ ಆರೋಗ್ಯಕರ ಸಮಾಜ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ನಾಯಕರ ಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲಿ ಯಾರು ಬಲಿಪಶುವಾಗಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಗಳೇ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ. ಹರಕೆಯ ಕುರಿಯಲ್ಲಿ ರುದ್ರಪ್ಪ ಹಾಗೂ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗುವಿಗೆ ಇಂತಹ ಘರ್ಷಣೆಗಳಿವೆ. ಹರಕೆಗೆ ತಂದ ಕುರಿಯೇ ಕಟುಕನ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವ, ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತಲೇ ಬಲಿಗೀಡಾಗುವ ದೇಶದ ಪ್ರಸ್ತುತ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಭಟಿಸಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಅಥವಾ ತೀವ್ರ ಪ್ರತಿರೋಧ ಒಡ್ಡಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಯಾವ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರತಿಭಟಿಸದೆ, ಸುಲಭವಾಗಿಯೇ ತಾವು ಬಲಿಪಶುಗಳೆಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ರುದ್ರಪ್ಪನ ರಾಜಕಾರಣದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅರಿವಿರುವ ಒಬ್ಬನೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗು, ಪ್ರಕಾಶ್ - ಸರೋಜರ ಮಧ್ಯೆ ಉಂಟಾಗಿದ್ದ ಸಂಶಯವನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದ ರುದ್ರಪ್ಪನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಶೋಕಚಕ್ರದ ಅಪ್ಪಟ ಗಾಂಧಿವಾದಿ ಜಯರಾಯನಿಗೆ ಹರಕೆಯ ಕುರಿಯ ರುದ್ರಪ್ಪನನ್ನು ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಅರ್ಥವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಿದ್ಧಲಿಂಗು ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ರುದ್ರಪ್ಪನ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಭೇದಿಸಬಲ್ಲ ಏಕೈಕ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಆದರೆ ರುದ್ರಪ್ಪನ ಬಿಗಿ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿ ಪ್ರಾಣ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಾಣ ಬಿಡುವ ಮುನ್ನ ಅವನ ವಿಚಾರದ ಪ್ರಖರತೆ, ಇಡೀ ಸಂದರ್ಭದ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸುವ ತಾರ್ಕಿಕತೆ, ಪ್ರಕಾಶ - ಸರೋಜರ ದಾಂಪತ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದ ಅರ್ಥಹೀನತೆ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಯೊಬ್ಬನ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಾಶನಿಗೆ ಅರ್ಥಮಾಡಿಸುತ್ತಾ ಅವನು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ರಾಜಕಾರಣದ ಆಕ್ಟೋಪಸ್ ಹಿಡಿತವನ್ನು ತೆರೆದಿಡುತ್ತವೆ. "ನಟ ಶ್ರೀಕಾಂತಜೀ ದೇವತೆಯಾಗಿ ಆಶೀರ್ವಾದ ಮಾಡುತ್ತಾ, ಭಕ್ತಿಯ ಅಫೀಮು ತಿನ್ನಿಸುವ ಈ ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನ ತಮ್ಮ ಬಡತನವನ್ನು ಹಸಿವನ್ನ ಮರೆಯೋ ಹಾಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ. ಅವರೆಂದೂ ಕೋಪಗೊಳ್ಳದ ಹಾಗೆ ಮಾಡುತ್ತಾ ರುದ್ರಪ್ಪನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡುತ್ತಿದ್ದ. ಅದಕ್ಕೇ ಅವನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಬೇಕೆಂದಿದ್ದೆ - ಕೊಂದೆ. ಶ್ರೀಕಾಂತಜೀ ಗುಂಡಿನಿಂದ ಸಾಯಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದ ಸತ್ತ. ಆದರೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಇದಾನಲ್ಲ, ಉಪ್ಪರಿಗೆ ದೇವರು ರುದ್ರಪ್ಪ, ಅವನು ಗುಂಡಿನಿಂದ ಸಾಯೋದಿಲ್ಲ. ರಕ್ತಬೀಜಾಸುರ ಇದ್ದ ಹಾಗೆ, ಸಪ್ತ ಸಮುದ್ರದಾಟಿ ನಡುಗಡ್ಡೆಯ ಆಲದ ಮರದ ಪೊಟರೆಯಲ್ಲಿರೋ ಗಿಳಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಜೀವ ಇಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಆ ಹಕ್ಕಿ

ಎಲ್ಲಿದೆ ಅಂತ ಪತ್ತೆ ಮಾಡಿದೆ. ಎಲ್ಲಿದೆ ಗೊತ್ತಾ? ನನ್ನ ನಿನ್ನ ಎದೆಯಲ್ಲಿ. ನಮ್ಮ ದಡ್ಡತನ ಮತ್ತು ಮುಗ್ಧತೆಗಳ ರಕ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿ. ಇಡೀ ದೇಶ ಅವನ ಖಾಸಗಿ ಆಸ್ತಿ. ಯಾರ್‍ಯಾರದೋ ಮನೆಗೆ ನುಗ್ಗಿ ಬೇಕಾದಾಗ ಅದನ್ನು ತನ್ನ ಆಫೀಸಾಗಿ ಬಳಸಬಲ್ಲ. ಹಾಗೇ ಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಕೂಡ." (ಹರಕೆಯ ಕುರಿ, ಪು. ೯೩-೯೪)

ಉಳಿದವರ ಹಾಗೆ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗನದು ಸಹಜ, ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ನಡವಳಿಕೆಯಲ್ಲ ರುದ್ರಪ್ಪ ಪಳಗಿದ ರಾಜಕಾರಣಿಯಾಗಿ ಕ್ರೌರ್ಯದ ಪ್ರತಿರೂಪವಾದರೆ, ಪ್ರಕಾಶ್ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ದ್ವಂದ್ವ, ಹೇಡಿತನ ಬಿಂಬಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸರೋಜ ಐಷಾರಾಮ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಆಸೆಪಡುವ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಗೃಹಿಣಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇವರೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ವರ್ಗ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಸಹಜವಾಗಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗುವಿನ ಪಾತ್ರ ಒಮ್ಮೆ ಕೊಲೆಗಾರನೊಬ್ಬರ ಕ್ರೌರ್ಯ, ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಸಮಾಜವಾದಿಯೊಬ್ಬನ ಚಿಂತನೆ, ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನಿ, ರಾಜಕಾರಣಿ ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳವನಾಗಿದ್ದು ಓದುಗರನ್ನು ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಈಡು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಕಾಶನಿಂದ ಸತ್ಯ ಹೊರಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಅವನು ಕವಿಯಾಗಿಯೂ ಚಿಂತಿಸಬಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತೆಗೆದಿಡುತ್ತವೆ. "ನಾನೂ ಕವಿಯೆ, ನನ್ನಲ್ಲಿ ಕೋಪ ಇದೆ. ಆದರೆ ನಾನು ನಿನ್ನಷ್ಟು ದೊಡ್ಡ ಕವಿಯಲ್ಲ. ನೀನೋ ಸಿಹಿಯಾದ ಭ್ರಾಂತಿಗಳನ್ನುಂಡು ಸಕ್ಕರೆ ಕಾವ್ಯ ಬರೆಯೋನು. ನಿನ್ನ ಕಾವ್ಯ ಕೀರ್ತಿಯಾಗಿ, ಘೋಷಣೆಯಾಗಿ, ಸಾಪ್ತಾಹಿಕ ಪುರವಣಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ನನಗೆ ಆ ಭಾಗ್ಯ ಇಲ್ಲಪ್ಪ. ನನ್ನ ಕಾವ್ಯ ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಕಿವಿ ಒಳಗಡೆ ಇಳಿಯೋದೇ ಇಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೇ ನಾನು ಬರೀಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಒಬ್ಬ ಮಹಾಕವಿ ಮತ್ತು ಒಬ್ಬ ಮರಿಕವಿಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಭೇಟಿ ಇದು, ಕವಿಗೆ ಕವಿ ಸುಳ್ಳು ಹೇಳಬಾರದು." ಕೊಲೆಗಾರನಾಗಿಯೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗುವಿನ ಕವಿಗಳ ಕುರಿತಾದ ಚಿಂತನೆ ಇದಾಗಿದೆ.

ಕಂಬಾರರ ಹರಕೆಯ ಕುರಿ ಈವರೆಗೂ ಬಂದ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ತಮಾನದ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಅದರೆಲ್ಲ ಕ್ರೌರ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ವಿಶೇಷ ರಚನೆಯೆಂದು ಗುರ್ತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದರ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಕ.ವೆಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲರು ಈ ಮುಂದಿನಂತೆ ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಲಂಕೇಶರ ಕ್ರಾತಿ ಬಂದು ಕ್ರಾಂತಿಯ ನೆನಪು ತರುತ್ತದಾದರೂ ಇಂದಿನ ಬದುಕನ್ನು ರಾಜಕೀಯದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಕೃತಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಇದರ ನಾಯಕ ಸಿದ್ದಲಿಂಗು ಒಬ್ಬ ದುರಂತ ಪಾತ್ರವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈತನು ಯಾವುದೇ ವಾದಕ್ಕೆ ಬದ್ಧನಾದವನಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಂದಿನ ರಾಜಕೀಯವು ಇವನನ್ನು ಒಂದು ಸಾಧನವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡುದಲ್ಲದೆ ಗುಂಡಿಕ್ಕಿ ಕೊಂದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಈತನಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿಯ ಹಿರಿಮೆಯಿದ್ದು ನಮ್ಮ ಗೌರವಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರನಾಗುತ್ತಾನೆ."[೮] ಭಗತ್‌ಸಿಂಗನನ್ನು ಬ್ರಿಟೀಷರು ಬೇಟೆಯಾಡಿದಂತೆ ಇಂದಿನ ದುಷ್ಟ ರಾಜಕೀಯ ಅವನನ್ನು ಬೇಟೆಯಾಡುವ ಚಿತ್ರಣದೊಂದಿಗೇನೇ ಉಸಿರು ಕಟ್ಟಿಸಬಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪುರ್ನವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಡ್ಡಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿ, ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಗೆ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕಿದೆ ಎಂದು ರಾಜಗೋಪಾಲ್ ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಬೆಂಗಳೂರಿನಂಥ ರಾಜಧಾನಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ನಾಟಕವಿದಾದ್ದರಿಂದ ಕಂಬಾರರು ತಮ್ಮ ವಾಡಿಕೆಯ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟದ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಉಪಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲಿನ ರಾಜಕೀಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಕೇಂದ್ರವೂ ಬೆಂಗಳೂರಿನಂಥ ನಗರವೇ ಆಗಿದೆ. ಕಂಬಾರರೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವಂತೆ "ಈ ಮನೆಯೊಳಕ್ಕೆ ಮುಂಬಾಗಿಲು, ಕಿಟಕಿ, ಫೋನು ಹಾಗೂ ರೇಡಿಯೋಗಳ ಮೂಲಕ ಹೊರ ಪ್ರಪಂಚ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತ ಖಾಸಗಿಯೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಿದ್ದ ಮನೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹರಕೆಯ ಕುರಿಯ ಬಲಿಯಿಂದ ಈ ಮನೆಯಲ್ಲೊಂದು ಬೆಳಕು ಮೂಡುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಬದುಕಿಗೆ ಇದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಬೇಕು. ಇದು ಈ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶ." (ಹರಕೆಯ ಕುರಿ, ಒಂದು ಮಾತು) ಹೀಗೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಖಾಸಗಿಯಾಗಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಪ್ರಕಾಶ್ - ಸರೋಜರ ದಾಂಪತ್ಯ ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗುತ್ತ ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಬೇಕಾಗಿದ್ದ ರುದ್ರಪ್ಪನ ರಾಜಕೀಯ ಬದುಕು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು ಬೇಟೆಯಾಡುವ ಖಾಸಗಿಬದುಕಾಗುವ ದುರಂತವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಈ ನಾಟಕ ಮೇಲೆ ಚರ್ಚಿಸಿದಂತಹ ಹಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಜೀವನ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಆರೋಗ್ಯವಾಗಿ ಇರುವಂತೆ ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಆಚೆಗೆ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮ ಯೋಚನೆ ಹಾಗೂ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಯಾವುದೇ ದ್ವಂದ್ವಗಳಿಲ್ಲ. ದೇಹ ಅಥವಾ ಮನಸ್ಸು ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದರ ಪ್ರಾಬಲ್ಯವಿದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು ನಗಣ್ಯವಾದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕಾಶ್ ಕವಿ ಮನಸ್ಸಿನವನಾದರೂ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಬಂಧಿತ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹೊಂದಿದವನಾಗಿದ್ದು ತನ್ನ ಮನಸ್ಸು ಏನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದವನಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಸರೋಜಳಿಗೆ ಮನಸ್ಸು ಮುಖ್ಯವೇ ಅಲ್ಲ. ಐಷಾರಾಮ ಬದುಕಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಕಂಬಾರರ ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಮೈ-ಮನಸ್ಸಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ರುದ್ರಪ್ಪನ ಜಾಣ್ಮೆ ಹಾಗೂ ತರ್ಕಬದ್ಧ ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಬಲಿಪಶುಗಳಾಗಿ ಹೋಗಿರುವ ದುರಂತ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮೀಯವೆನಿಸಿದರೂ ಸಹಜವೆನಿಸುವಂತೆ, ವಿಷಾದವೆಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ.

ಸಾಂಬಶಿವ ಪ್ರಹಸನ

ಪ್ರಹಸನ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ 'ಸಾಂಬಶಿವಪ್ರಹಸನ' ಗಮನಾರ್ಹವೆಂಬ ಹೆಸರು ಪಡೆದಿದೆ. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಡುವೆ ತಮ್ಮ ಸರಳತೆ ಹಾಗೂ ಹಾಸ್ಯದ ಹಿತವಾದ ರಂಜನೆಯಿಂದಾಗಿ ಆತ್ಮೀಯತೆ ಉಂಟುಮಾಡಿದ ಪ್ರಕಾರವಿದಾಗಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯರೆಂದೇ ಗುರ್ತಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಕೈಲಾಸಂರವರು ಪ್ರಹಸನ ಪಿತಾಮಹರೆಂದೇ ಗುರ್ತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರು. ನಾಟಕದ ಒಡಲಿನಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿದ್ದರೂ ಅದು ಜನರಿಗೆ ತಲುಪುತ್ತಿದ್ದುದು ಹಾಸ್ಯ ಹಾಗೂ ವಿಷಾದಗಳಿಂದಲೇ. ನಾಟಕ ಆಯಾ ಯುಗದ ಸಮಸ್ಯೆ ಹಾಗೂ ಜನಜೀವನದ ರೀತಿಗಳನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸ ಹೊರಟಾಗ ಪ್ರಹಸನಗಳು ಹಿಂದೆ ಸರಿದು ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಪಡೆದವು. "ಕೈಲಾಸಂ, ನಾ. ಕಸ್ತೂರಿ, ಪರ್ವತವಾಣಿ, ಕ್ಷೀರಸಾಗರ ಮೊದಲ ತಲೆಮಾರಿನ ಪ್ರಹಸನಕಾರರು. ಮುಂದೆ ಬಂದ ದಾಶರಥಿ ದೀಕ್ಷಿತ್, ಎ.ಎಸ್. ಮೂರ್ತಿಯವರಂತಹವರು ಪ್ರಹಸನ ಪರಂಪರೆಯ ಸಮೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದವರಾದರೂ ನಗೆ ನಾಟಕಕಾರರೆಂಬ ಹಣೆಪಟ್ಟಿ ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಅನಂತರ ಪ್ರಹಸನವೆಂದರೆ ತಲೆಶೂಲೆ ಎಂಬರ್ಥ ಬರುವಂತಹ ಸ್ಥಿತಿ ತಲುಪಿಸಿದರು. ಅರವತ್ತು ಎಪ್ಪತರ ದಶಕದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರಿಂದಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವೂ ಪ್ರಹಸನ ಹಿಂದೆ ಸರಿಯಲು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಹಸನ ಗರಿಗೆದರಿಕೊಂಡಿತು. ಹಯವದನ, ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳ ಲವಲವಿಕೆಗೆ ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರಹಸನ ಪರಿಣತಿಯೂ ಮುಖ್ಯಕಾರಣವಾಗಿದೆ."[೯]

'ಪ್ರಹಸನ' ಎನ್ನುವುದು ಸಂಸ್ಕೃತದ ದಶರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ಭಗವದಜ್ಜುಕೀಯದ ಸೂತ್ರಧಾರ. ಈ ಮುಂದಿನಂತೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ - "ನಾಟಕ ಪ್ರಕರಣದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ವಾರಾ, ಈಹಾಮೃಗ, ಡಿಮ, ಸಮವಕಾರ, ವ್ಯಾಯೋಗ, ಬಾಣ, ಸಲ್ಲಾಪ, ವೀಥೀ, ಉತ್ಸೃಷ್ಟಿಕಾಂಕ, ಪ್ರಹಸನ ಎಂಬ ಹತ್ತು ಜಾತಿಯ ನಾಟ್ಯ ರಸಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವೇ ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ನನಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರಹಸನವನ್ನೇ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ."[೧೦] ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧ - ೨ನೇ ಶತಮಾನದಷ್ಟು ಹಿಂದಣದಿರಬಹುದಾದ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲೇ ದಶರೂಪಕಗಳ (ಹಾಗೂ ಪ್ರಹಸನದ) ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಈಗ ಉಪಲಬ್ಧವಿರುವ ಪ್ರಹಸನಗಳು ತೀರಾ ಕಡಿಮೆ ಎಂದು ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ಭಗವಜ್ಜುಕೀಯ ಮತ್ತು ಸೂಳೆ - ಸನ್ಯಾಸಿಯ ಮೊದಲ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಪ್ರಹಸನಗಳು ಈವರೆಗೂ ಗಂಭೀರ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಒಳಗಾಗದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಪಡೆಯದಿರುವ ಕಥೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆ ಒಂದು ಕಾರಣವಾದರೆ, "ಅಸಂಬದ್ಧ, ಅಶ್ಲೀಲ ಮಾತುಗಳು ಹಾಗೂ ಅವಾಸ್ತವಿಕ ಅತಿರೇಕಗಳು" ಮತ್ತೊಂದು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಹಸನದ ಈ ಮೇಲುನೋಟದ ವಿವರಣೆಗಳೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ಸಾಂಬಶಿವ ಪ್ರಹಸನ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಈ ಭಗವದಜ್ಜುಕೀಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕವೆಂದು ಗುರ್ತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಬೆನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಈ ಪ್ರಹಸನವನ್ನು ಕುರಿತು "ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಇಂದ್ರಿಯ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಸೇರಿದಂತೆಯೇ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಜಗತ್ತಿಗೂ ಸೇರುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕದ ಶಿಷ್ಟತೆ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ಶಕ್ತಿಯ ಒರಟುತನಗಳೆರಡೂ ಮಿಳಿತವಾಗಿವೆ. ಪುರಾಣ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಮೌಲ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಬಳಕೆಗೊಳ್ಳದೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿತವಾಗಿರುವ ಜಗತ್ತಿನ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿಯೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವುದು ಈ ನಾಟಕದ ವಿಶೇಷ" ಎಂದು ಗುರ್ತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ನಾಟಕದ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲೇ ಕಂಬಾರರು ಇದೊಂದು ಸ್ಪೆಶಲ್ಲಾಗಿ ಬರೆದ ನಾಟಕ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ ಇಡೀ ಕೃತಿಯ ಒಳನೋಟವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ.

"ನಮಸ್ಕಾರ
ನಿಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇವತ್ತೊಂದು ಭಾರೀ ನಗೆ ನಾಟಕ
ಅರ್ಥಾಥ್ ಪ್ರಹಸನ ತೋರಿಸೋರಿದ್ದೇವೆ
ಟೇಲರಿಗೆ ಮೈ ಅಳತೆಕೊಟ್ಟು
ಶರ್ಟು ಹೊಲಿಸಿದ ಹಾಗೆ
ಕವಿಗೆ ನಮ್ಮ ನಿಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಅಳತೆಕೊಟ್ಟು
ಸ್ಪೆಶಲ್ಲಾಗಿ ಬರೆಸಿದ ನಾಟಕ ಇದು."

ನಗುವುದನ್ನ ಮರೆತ ನಾವು ನಗುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ನಾಟಕ ರಚಿತವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವ ಕಂಬಾರರು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಕತ್ತೆ, ಕತ್ತೆಯೇ ಮಂತ್ರಿಯಾಗುತ್ತದೆ, ರಾಜ ಕತ್ತೆ ಆಗುತ್ತಾನೆ, ಬೇವರ್ಸಿಗಳು ಕ್ರಾಂತಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ, ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿಗಳು ತಲೆ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ, ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಾಗುವ, ಹೆಣ್ಣು ಕತ್ತೆಯೊಂದಿಗೆ ಮದುವೆಯಾಗುವ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತ, ಅಸಂಬದ್ಧ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮರೆತು ಹೋಗಿರುವ ನಗುವನ್ನು ಮರಳಿ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದು.

ಈಗೀಗ ನಾವು ನಗೋದನ್ನ ಮರೆತು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದೀವಿ
ನಗೋದು ಅಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ
ಭಾರೀ ಔದಾರ್ಯದ ಕೆಲಸ ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ.
ದಯಮಾಡಿ ತಾವು ಹಿಂದೆ ಹ್ಯಾಗೆ ನಗುತ್ತಿದ್ದಿರಿ
ತಮ್ಮ ಪೂರ್ವಜರು ಹ್ಯಾಗೆ ನಗುತ್ತಿದ್ದರು - ಅನ್ನೋದನ್ನ
ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಂಡು
ದೊಡ್ಡ ಮನಸ್ಸು ಮಾಡಿ ನಗಬೇಕು.

ಸಾಂಬ ಶಿವ ಇಬ್ಬರೂ ತಂದೆ ಮಗ. ವಯಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದ ಮಗನಿಗೆ ಮದುವೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಸಾಂಬ ವಿಧುರನಾಗಿದ್ದ ತಾನೇ ಮದುವೆಯಾಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮದುವೆಯಿಲ್ಲದೆ ಬೇಸತ್ತ ಶಿವ ನೇಣುಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಲೆಂದು ಗಣೇಶನ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಬಾಗಿಲು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಗಣಪತಿಯೇ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾಗಿ ಸಾಂಬನಿಗೆ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಾಗಿ, ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಾಗಿ ಬದಲಾಗುವ ಒಂದು ಅಪೂರ್ವವಾದ ಮುತ್ತನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೆ, ಶಿವನಿಗೆ ಮಾಯದ ಕತ್ತೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಶಿವ ಗಜನಿಂಬೆ ಎಂಬ ಹುಡುಗಿಯನ್ನು, ಅದೇ ರಾಜ್ಯದ ದೊರೆ ಇದೇ ಗಜನಿಂಬೆಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಂಬ ಬಂಗಾರಿಯೆಂಬ ಹೆಣ್ಣಾಳಾಗಿ ಗಜನಿಂಬೆಯ ಮನೆಯೊಳಗೆ ಸೇರುತ್ತಾನೆ. ನೀಲಿ ರವಿಕೆ, ಹಸಿರು ಸೀರೆಯ ಗಜನಿಂಬೆಗೆ ಮರುಳಾಗಿದ್ದ ರಾಜನ ಬಳಿಗೆ ಅದೇ ವಸ್ತ್ರಧರಿಸಿದ್ದ ಬಂಗಾರಿಯನ್ನು ಗಜನಿಂಬೆಯೆಂದು ರಾಜನ ಕಾರಭಾರಿ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತಾನೆ.

ತನ್ನ ಆಡಳಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಹತೋಟಿ ತಪ್ಪಿದ ರಾಜನ ಮೇಲೆ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರ ಮಾಡುವವನು ಬಿಳಿಯಾನೆ ಮತ್ತು ಚಿಲ್ಲರೆ. ರಾಜನಿಂದ ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನು ದೂರವಿಟ್ಟ ಇವರು ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಅರಾಜಕತೆಗೂ ಕಾರಣರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆಳುವವನ ಪೆದ್ದುತನವೂ ಈ ಅರಾಜಕತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಕ್ಷಿಗೂ ಪ್ರಾಣಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವರಿಯದ ಪರಮ ಪೆದ್ದನೀತ. ಕೋಗಿಲೆಯನ್ನು ಪ್ರಾಣಿಯೆಂಬಂತೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಉದ್ದ ಬಾಲ, ಕುದುರೆ ಥರ ಮುಖ, ಆದರೆ ಕಿವಿ ಚಿಕ್ಕದು. ಆಕಾಶದ ಕಡೆ ಮುಖ ಮಾಡಿ ಬಾಲ ನಿಗರಿಸಿ ಒದರುತ್ತೆ. ಆದರೆ ನನಗೆ ಆ ಪ್ರಾಣಿ ಬಗ್ಗೆ ಯಾಕಪ್ಪಾ ನಿರಾಸೆ ಅಂದರೆ ಅದು ಒದೆಯುತ್ತೆ ಕಣೊ. ಒದೆಯೋ ಹಕ್ಕು ರಾಜರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಇರಬೇಕು." ಇವರ ರಾಜ್ಯದ ಅರಾಜಕತೆ ಹೋಗಿಸುವುದು ಶಿವನ ಮಾಯದ ಕತ್ತೆಗೆ ಮಾಯದ ಕತ್ತೆ ಡಿಂಗ್‌ಡಾಂಗ್ ಎಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆ ದೇಶದ ಎಲ್ಲಾ ಜನರಿಗೂ ಡಿಂಗ್‌ಡಾಂಗ್ ಕತ್ತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಹಸ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಡಿಂಗ್‌ಡಾಂಗ್‌ನ ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡಲು ಮದುವೆ ಮಾಡಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿದಾಗ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳು ತಾ ಮುಂದು ನಾ ಮುಂದು ಎಂದು ಮುಂದೆ ಬೀಳುತ್ತಾರೆ. ಡಿಂಗ್‌ಡಾಂಗ್ ಗಜನಿಂಬೆಯೊಂದಿಗೆ ಮದುವೆ ಮಾಡಿ ಅವಳನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕೆಂದು ಪ್ರಸ್ತದ ದಿನ ಕತ್ತೆಯಂತೆ ವೇಷಧರಿಸಿ ಬರುವ ರಾಜನೊಂದು ಕಡೆಯಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಶಿವ ಅವಳಿಗಾಗಿ ಕಾತರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಚಿಲ್ಲರೆಯ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಮುತ್ತನಿಡಿಸಿ ಸಾಂಬ ಅವನನ್ನು ಹೆಣ್ಣಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅವಾಂತರಗಳು ಮುಗಿದ

ನಂತರ ಶಿವನಿಗೆ ಗಜನಿಂಬೆ, ಸಾಂಬನಿಗೆ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಹೆಣ್ಣಾದ ಚಿಲ್ಲರೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಸುಖಾಂತ್ಯವಾದರೂ ನಾಟಕದ ಗಮನವಿರುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯದ ಸೆಲೆ ಉಕ್ಕಿಸುವುದರ ಕಡೆಗೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ನಗು ಉಕ್ಕುವುದರಿಂದ, ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇದೊಂದು ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಹಸನವಾಗಿದೆ. ಮೂರ್ಖ ರಾಜ, ಭ್ರಷ್ಟ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು, ಜಾನಪದ ಕತೆಗಳ ಅದ್ಭುತ ಕಾಲ್ಪನಿಕತೆ, ಅಸಂಗತತೆಗಳ ಚಿತ್ರಣ, ಅಶ್ಲೀಲ, ಅಸಂಬದ್ಧತೆಗಳ ಚಿತ್ರಣಗಳಿಂದ ಇದು ಭೋದಾಯನನ ಭಗವದಜ್ಜುಕೀಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ಆದರೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಹಸನವಾದ್ದರಿಂದ ಎಲ್ಲಾ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೂ ಬರ್ಹಿಮುಖದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳಿವೆಯೇ ಹೊರತು ಅಂತರಂಗದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳಿಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಳಗಿನ ಖಾಸಗಿ ಬದುಕಿನ ಚಿತ್ರಣಗಳಾಗಲೀ, ಅಂತರಂಗದ ಆತ್ಮ ನಿರೀಕ್ಷಣೆಯಾಗಲೀ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಶುದ್ಧ ಪ್ರಹಸನ ರೂಪದಲ್ಲೇ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. "ನನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳು, ಬುದ್ಧಿ ಜೀವಿಗಳು, ಕಲಾವಿದರು, ಅಧಿಕಾರಿಗಳು, ತರುಣ ತರುಣಿಯರೇ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ವರ್ಗವನ್ನು ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಈ ವರ್ಗದ ಪೊಳ್ಳು ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳನ್ನು ಸೊಗಸಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅವರು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯವರೆಗೆ ಕಂಬಾರರ ಪ್ರಹಸನ ಪ್ರತಿಭೆ ಮಿಂಚಿನಂತೆ ಹರಿದಾಡಿದೆ."[೧೧]

ಅಡಿ ಟಿಪ್ಪಣಿ :

೧. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ : ಮುನ್ನುಡಿ, ಜೈಸಿದ್ದನಾಯ್ಕ
೨. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ :ಮುನ್ನುಡಿ, ಜೈಸಿದ್ದನಾಯ್ಕ, ದಿ. ಬೆಂಗಳೂರು ಪ್ರಿಂಟಿಂಗ್ ಅಂಡ್ ಪಬ್ಲಿಷಿಂಗ್ ಕಂಪನಿ ಲಿ., ೧೯೭೫
೩. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ : ಐದು ಏಕಾಂಕಗಳು, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ೧೯೮೯, ಪು. ೯೭
೪. ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್ : ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಕಂಬಾರ, (ಸಂ.) ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್, ಪು. ೧೧೧ - ೧೧೨
೫. ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್ : ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಕಂಬಾರ, (ಸಂ.) ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್,
೬. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ : ಹರಕೆಯ ಕುರಿ, ಒಂದು ಮಾತು, ಐ.ಬಿ.ಎಚ್. ಪ್ರಕಾಶನ
೭. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ : ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಕಂಬಾರ ೬೦, (ಸಂ.) ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್, ರಂಗನಿರಂತರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೧೩೫-೧೩೬
೮. ಕ.ವೆಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲ : ಸಾಹಿತ್ಯ ವಾರ್ಷಿಕ - ೧೯೮೩, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಬೆಂ.ವಿ.ವಿ., ಪು. ೪೨
೯. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೪೩೧
೧೦. ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ : ಭಗವದಜ್ಜುಕೀಯ ಮತ್ತು ಸೂಳೆ - ಸನ್ಯಾಸಿ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೩
೧೧. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. ೪೩೧

* * *

ಉಪಸಂಹಾರ

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕುರಿತು ಇದುವರೆಗೂ ನಡೆಸಿದ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ೧೯೬೦ರಿಂದ ೨೦೦೦ವರೆಗಿನ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರಿಸಿ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದ 'ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ ಹಾಗೂ ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್‌ರವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪಠ್ಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಬಾರದೆ ಇರುವ ಕೆಲವು ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ವಿಷಯದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಒದಗಿ ಬಂದಿರುವ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು 'ಕೃತಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗ'ಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಮೈತಾಳ ತೊಡಗಿದ್ದು ನಮ್ಮ ಆದ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗ ಮತ್ತು ಕಾರಂತರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಆಳವಾದ ಕಾಳಜಿಗಳ ಮೂಲಕ ಎಂಬುದು ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಂತಹ ಮಾತಾಗಿದೆ. ಕಂಪನಿಗಳು, ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ಪೌರಾಣಿಕ ಹಾಗೂ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮೀಸಲಾಗಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಜನರ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳ ಏಕತಾನತೆಯಿಂದ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ದೂರವಿರಿಸಿದ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ತೀವ್ರವಾದ ಕುತೂಹಲ ಹುಟ್ಟಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ತೀವ್ರವಾದ ಹಸಿವನ್ನು ತಣಿಸುವಂತಹ, ಶಾಶ್ವತವೆನಿಸುವಂತಹ ಅಥವಾ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಕಾಲ ಹಾಗೂ ಸಂವೇದನಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಲಿಲ್ಲ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿರುವ ವೈಷಮ್ಯ ಹಾಗೂ ಕಂಪನಿಗಳ ಅವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಕೈಲಾಸಂ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಟೀಕಿಸಿದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅತಿ ರಂಜಿತ ಮಾದರಿಯ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತ ನಾಟಕಗಳ ಅಪಾಯದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಚುರುಕಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯ, ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಸ್ಪರ್ಶವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಈ ಇಬ್ಬರೂ ನಾಟಕಕಾರರೂ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೂ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲ ಕಾರಂತರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಕಾರ ತಳೆಯ ಹೊರಟಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದವು. ರವೀಂದ್ರ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರ ರಿಪೇರಿಗೆಂದು ಮುಚ್ಚಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊರಗೇಕೆ ನಾಟಕವಾಡಬಾರದು ಎಂದು ಲಂಕೇಶರನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಹಲವು ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕರಂಗದ ಸ್ನೇಹಿತರು ಯೋಜಿಸಿದ್ದರ ಫಲವಾಗಿ ಹೊಸ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳು ಕಾರಂತರ ಸಮರ್ಥ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಹೊರಬಂದವು. ಲಂಕೇಶರ ಈಡಿಪಸ್ ಹಾಗೂ ಸಂಕ್ರಾಂತಿ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಇಂದಿಗೂ ರಂಗಾಸಕ್ತರ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ನಂತರ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಲವು ರೀತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ತನ್ನನ್ನು ತೆರೆದುಕೊಂಡು ಶ್ರೀಮಂತವಾಯಿತು.

ಈ ಒಂದು ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ವಸ್ತು, ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಶೈಲಿಯಿಂದಾಗಿ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ ಹಾಗೂ ಲಂಕೇಶ್ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಕೊಡುಗೆ ಕೊಟ್ಟ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪುರಾಣ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಘರ್ಷ ಹಾಗೂ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಅವರ ಯಯಾತಿ, ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ, ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ, ನಾಗಮಂಡಲದಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದರೆ ತಲೆದಂಡ, ತುಘಲಕ್ ಹಾಗೂ ಟಿಪ್ಪುಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೊಂದಿಗೆ ಹುಡುಕುವ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಹೊರಬಂದವು. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳು ಜಾನಪದದಿಂದ

ಪುರಾಣಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಹೊರಡುವ ನಾಟಕಗಳಾಗಿದ್ದು ಜಾನಪದೀಯ ಅಂಶಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅಂತಸ್ಸತ್ವವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ, ಹಯವದನ, ಋಷ್ಯಶೃಂಗದಂತಹ ಜಾನಪದೀಯ ಅಂಶಗಳನ್ನುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಕಂಬಾರರೇ ಚಾಳೇಶ, ನಾರ್ಸಿಸಸ್, ಹರಕೆಯ ಕುರಿಯಂತಹ ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ತಲ್ಲಣಗೊಳಿಸುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದದ್ದು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. 'ಉಳುವವನೇ ನೆಲದೊಡೆಯ'ದಂತಹ ವಿಚಾರ, 'ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ಪದ್ಧತಿ'ಯ ವಿರುದ್ಧ ನಡೆದ ಹೋರಾಟಗಳು ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಪಡೆದವು. ಲಂಕೇಶ್ ಇವರಿಬ್ಬರಿಗಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಹಾದಿಯನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಿಕೊಂಡು ಚರಿತ್ರೆ ಹಾಗೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬದುಕಲಾರದ, ಸಮಾಜದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ದೂರ ನಿಲ್ಲುವ ಅಸ್ವಸ್ಥ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಹಾಗೂ ಕುಪಿತ ನಾಯಕರ ಒಂದು ಹೊಸ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದರು. 'ತೆರೆಗಳು' ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ.

ಈ ಮೇಲಿನ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರ, ಕಂಬಾರರ ಹಾಗೂ ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಲಾಗಿದೆ. ಅಧ್ಯಯನದ ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆಂದು ಈ ಮೂವರ ನಾಟಕಕಾರರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕ, ಜಾನಪದ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ವಿಭಾಗಿಸಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಬಂಧ ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಲಾಗಿದೆ. ೧೯೬೦ರಿಂದ ೨೦೦೦ದವರೆಗಿನ ನಲವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ಈ ನಾಟಕಕಾರರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ನಡುವೆ ಇರುವ ಬಿರುಕನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಲೇ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದ್ದು ಅವರ ಈ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಸಿದ್ಧಿಸಿವೆಯೇ, ಇಲ್ಲವೇ ಎಂಬ ಹುಡುಕಾಟವನ್ನು ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ಮಿತಿಯ ಒಳಗಡೆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಆಗದೇ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ಸಂಬಂಧ ಮನುಷ್ಯನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಅಂಶವಾದ್ದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಬಿಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅವುಗಳ ಯಥಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಲಾಗಿಲ್ಲ. ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸು ಒಂದನ್ನೊಂದು ಅನುಸರಿಸಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಬಿರುಕೇ ಎಲ್ಲಾ ಮಾನಸಿಕ ವೈಪರಿತ್ಯಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವೆಂಬುದನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವಾಗ ಅದು ಒಳಗೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ, ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಇತರೆ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಆಯಾಮಗಳು ಸೃಜನಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಜೋಡಿಸುವ, ತೆಗೆಯುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದು ದೇಹದ ಒಡೆಯನಂತಿರುವ ಮನಸ್ಸು. ಸ್ಪರ್ಶಕ್ಕೆ, ಆಕಾರಕ್ಕೆ ಸಿಗದ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹೀಗೆ ಎಂದು ಅರ್ಥೈಸುವುದು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯದ ಕೆಲಸವಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಮನುಷ್ಯನ ವರ್ತನೆಗಳ ಹಿಂದೆ ಮನಸ್ಸು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನಂತೂ ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಂದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ನಾಯಕರು ಅಪಾರವಾದ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ಹೊಂದಿದ್ದು ಹೊಸ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಕಂಡವರು. ಆದರೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ನಂತರ ಉದ್ಯೋಗ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯರಂಗದಲ್ಲಿ, ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರ, ಮಹಿಳೆಯರ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಬೇಕೆಂಬ ಕನಸು ಕಂಡಿದ್ದರೋ ಅದ್ಯಾವುದೂ ಮುಂದೆ ಘಟಿಸದೆ ನಿರಾಶರಾದವರು. ಶ್ರೀರಂಗರ ಶೋಕಚಕ್ರದ ಜಯರಾಯ ಇಂತಹ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ನಾಯಕ. ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಬಯಸುವ ಮನಸ್ಸು, ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದ ವಿಷಮ ಸಮಾಜದ ನಡುವೆ ಇವರ ಹೋರಾಟ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕಾಂಗಿ ವೀರರಾದ ಇವರು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಂದಿಗೆ ರಾಜಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾರದೆ ಸಮಾಜವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಲೂ ಆಗದೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡವರು. ಯಾವುದೋ ಅಜ್ಞಾತವಾದ ದೇವರಲ್ಲದ ಶಕ್ತಿಯೊಂದರ ಬರವಿಗಾಗಿ, ಅದರ ನೆರವಿಗಾಗಿ ಕಾದು ಸೋತವರು. ಮಲಿನ ಪ್ರಪಂಚದ ನಡುವೆ ಮೌಲ್ಯ ಹುಡುಕ ಹೊರಟು ನಿರಾಶರಾದವರು. ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಗಳಲ್ಲಿನ ಯಯಾತಿ, ತುಘಲಕ್, ಹಯವದನದ ಪದ್ಮಿನಿ, ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆಯ ಯಾಮಿನಿ, ತಲೆದಂಡದ ಬಸಣ್ಣ ಇವರೆಲ್ಲರ ಹುಡುಕಾಟ ಒಂದೇ ಎಲ್ಲಾ ಅಸಂಗತಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಗತದ ಸಹ್ಯ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಕಾಣುವುದು.

ಪುರಾಣಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಹೊರಡುವ ನಾಟಕಗಳಾಗಿದ್ದು ಜಾನಪದೀಯ ಅಂಶಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅಂತಸ್ಸತ್ವವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ, ಹಯವದನ, ಋಷ್ಯಶೃಂಗದಂತಹ ಜಾನಪದೀಯ ಅಂಶಗಳನ್ನುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಕಂಬಾರರೇ ಚಾಳೇಶ, ನಾರ್ಸಿಸಸ್, ಹರಕೆಯ ಕುರಿಯಂತಹ ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ತಲ್ಲಣಗೊಳಿಸುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದದ್ದು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. 'ಉಳುವವನೇ ನೆಲದೊಡೆಯ'ದಂತಹ ವಿಚಾರ, 'ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ಪದ್ಧತಿ'ಯ ವಿರುದ್ಧ ನಡೆದ ಹೋರಾಟಗಳು ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಪಡೆದವು. ಲಂಕೇಶ್ ಇವರಿಬ್ಬರಿಗಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಹಾದಿಯನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಿಕೊಂಡು ಚರಿತ್ರೆ ಹಾಗೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬದುಕಲಾರದ, ಸಮಾಜದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ದೂರ ನಿಲ್ಲುವ ಅಸ್ವಸ್ಥ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಹಾಗೂ ಕುಪಿತ ನಾಯಕರ ಒಂದು ಹೊಸ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದರು. 'ತೆರೆಗಳು' ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ.

ಈ ಮೇಲಿನ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರ, ಕಂಬಾರರ ಹಾಗೂ ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಲಾಗಿದೆ. ಅಧ್ಯಯನದ ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆಂದು ಈ ಮೂವರ ನಾಟಕಕಾರರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕ, ಜಾನಪದ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ವಿಭಾಗಿಸಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಬಂಧ ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಲಾಗಿದೆ. ೧೯೬೦ರಿಂದ ೨೦೦೦ದವರೆಗಿನ ನಲವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ಈ ನಾಟಕಕಾರರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ನಡುವೆ ಇರುವ ಬಿರುಕನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಲೇ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದ್ದು ಅವರ ಈ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಸಿದ್ಧಿಸಿವೆಯೇ, ಇಲ್ಲವೇ ಎಂಬ ಹುಡುಕಾಟವನ್ನು ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ಮಿತಿಯ ಒಳಗಡೆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಆಗದೇ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ಸಂಬಂಧ ಮನುಷ್ಯನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಅಂಶವಾದ್ದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಬಿಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅವುಗಳ ಯಥಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಲಾಗಿಲ್ಲ. ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸು ಒಂದನ್ನೊಂದು ಅನುಸರಿಸಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಬಿರುಕೇ ಎಲ್ಲಾ ಮಾನಸಿಕ ವೈಪರಿತ್ಯಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವೆಂಬುದನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವಾಗ ಅದು ಒಳಗೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ, ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಇತರೆ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಆಯಾಮಗಳು ಸೃಜನಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಜೋಡಿಸುವ, ತೆಗೆಯುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದು ದೇಹದ ಒಡೆಯನಂತಿರುವ ಮನಸ್ಸು. ಸ್ಪರ್ಶಕ್ಕೆ, ಆಕಾರಕ್ಕೆ ಸಿಗದ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹೀಗೆ ಎಂದು ಅರ್ಥೈಸುವುದು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯದ ಕೆಲಸವಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಮನುಷ್ಯನ ವರ್ತನೆಗಳ ಹಿಂದೆ ಮನಸ್ಸು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನಂತೂ ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಂದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ನಾಯಕರು ಅಪಾರವಾದ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ಹೊಂದಿದ್ದು ಹೊಸ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಕಂಡವರು. ಆದರೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ನಂತರ ಉದ್ಯೋಗ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯರಂಗದಲ್ಲಿ, ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರ, ಮಹಿಳೆಯರ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಬೇಕೆಂಬ ಕನಸು ಕಂಡಿದ್ದರೋ ಅದ್ಯಾವುದೂ ಮುಂದೆ ಘಟಿಸದೆ ನಿರಾಶರಾದವರು. ಶ್ರೀರಂಗರ ಶೋಕಚಕ್ರದ ಜಯರಾಯ ಇಂತಹ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ನಾಯಕ. ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಬಯಸುವ ಮನಸ್ಸು, ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದ ವಿಷಮ ಸಮಾಜದ ನಡುವೆ ಇವರ ಹೋರಾಟ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕಾಂಗಿ ವೀರರಾದ ಇವರು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಂದಿಗೆ ರಾಜಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾರದೆ ಸಮಾಜವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಲೂ ಆಗದೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡವರು. ಯಾವುದೋ ಅಜ್ಞಾತವಾದ ದೇವರಲ್ಲದ ಶಕ್ತಿಯೊಂದರ ಬರವಿಗಾಗಿ, ಅದರ ನೆರವಿಗಾಗಿ ಕಾದು ಸೋತವರು. ಮಲಿನ ಪ್ರಪಂಚದ ನಡುವೆ ಮೌಲ್ಯ ಹುಡುಕ ಹೊರಟು ನಿರಾಶರಾದವರು. ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಗಳಲ್ಲಿನ ಯಯಾತಿ, ತುಘಲಕ್, ಹಯವದನದ ಪದ್ಮಿನಿ, ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆಯ ಯಾಮಿನಿ, ತಲೆದಂಡದ ಬಸಣ್ಣ ಇವರೆಲ್ಲರ ಹುಡುಕಾಟ ಒಂದೇ ಎಲ್ಲಾ ಅಸಂಗತಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಗತದ ಸಹ್ಯ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಕಾಣುವುದು.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳ ನಾಯಕರು ಬಹುವಾಗಿ ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ದೌರ್ಜನ್ಯ, ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಊರ ಗೌಡ ಅಥವಾ ಹಿರಿಯ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಧಿಕಾರ, ಅದನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವ ಬಂದೂಕಿದ್ದರೂ ನಿರ್ವೀಯರಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಪೊಳ್ಳು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವರಿಗೆ ಬಂದೂಕೇ ಆಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇವರ ವಿರುದ್ಧ ತಿರುಗಿ ಬೀಳುವವರು ಫಲವಂತಿಕೆಯ, ಸಫಲತೆಯ ಸಂಕೇತ ಸೂಚಿಸುವ ನಾಯಕರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಹಣ, ಹೆಣ್ಣು, ಮಣ್ಣು ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ವಿಷಯಗಳಾಗಿ ಅವುಗಳ ಸುತ್ತಲೇ ಗೌಡಗಾರಿಕೆ ಹಾಗೂ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ನಾಯಕನಿಗೆ ಪಣ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೂ ಸೋಲು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಜೀರ್ಣಗೊಂಡ ಉಳಿಗಮಾನ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ. ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯ ಬಸಣ್ಣ, ಜೈಸಿದನಾಯ್ಕದ ಸಿದನಾಯ್ಕ, ನಾಯೀಕತೆಯ ನಾಯೀಮಗ, ಕಾಡು ಕುದುರೆಯ ಹುಲಿಗೊಂಡ, ಹರಕೆಯ ಕುರಿಯ ಸಿದ್ದಲಿಂಗು - ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಇಂತಹ ಒಂದು ವ್ಯತಸ್ಥ ಸಮಾಜದಿಂದಲೇ ನಾಯಕರಾಗಿ ಮೂಡಿದವರು. 'ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ' ಕಂಬಾರರು ಸ್ವತಃ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ಪ್ರತಿಮಾರಂಗಕ್ಕಾಗಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ರಂಗಕೃತಿ. ಜನಪ್ರಿಯ ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರದರ್ಶನವಾದ 'ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ'ವನ್ನು ಕುರ್ತುಕೋಟಿಯವರೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿ ಸಂಪಾದಿಸಿದ್ದು, ವಿಶೇಷವಾದ ರಂಗತಂತ್ರ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಹೊಸ ರೂಪ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪ್ರಯೋಗ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿತು. ಚಕೋರಿ ಕಾವ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದು ಪುರಾಣ ಹಾಗೂ ಜಾನಪದ ಮೇಳೈಸುವಿಕೆಯಿಂದ ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟು ಯಶಸ್ವಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕಂಡಿತು.

ಪಿ. ಲಂಕೇಶ ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಥವಾ ಅಸಂಗತ ನಾಯಕರ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ನಾಟಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಕ್ರಾಂತಿ ಮತ್ತು ಗುಣಮುಖ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ನಾಟಕಗಳಾಗಿದ್ದು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಒಡಲಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿರಬಹುದಾದ ಬಿರುಕನ್ನು, ಒಡೆದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳನ್ನು ಬಿಜ್ಜಳ ಹಾಗೂ ನಾದಿರ್‌ಷಾನ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕದ ನಾಯಕರನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ದಂಗೆಯೆದ್ದ ಕುಪಿತ ನಾಯಕರೆನ್ನಲಾಗಿದ್ದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕ್ರೌರ್ಯವನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಬೇಕಾದರೆ, ನಮ್ಮೊಳಗಿನ ಅಸ್ವಸ್ಥತೆಗಳು ಶಮನಗೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದರೆ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕನಾಗುವುದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಕಳೆದುಹೋದ ಸುಂದರ ಅಥವಾ ಕ್ರೌರ್ಯದ ದಿನಗಳನ್ನು ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಟಿ. ಪ್ರಸನ್ನನ ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮದ ಪ್ರಸನ್ನ, ಗಿಳಿಯು ಪಂಜರದೊಳಿಲ್ಲದ ಉಪನ್ಯಾಸಕ, ಕ್ರಾಂತಿ ಬಂತು ಕ್ರಾಂತಿಯ ಭಗವಾನ್, ನನ್ನ ತಂಗಿಗೊಂದು ಗಂಡು ಕೊಡಿಯ ಜಗನ್ನಾಥ - ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಹೊಸ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ತಹತಹಿಸುವವರೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಬೇರು ಬಿಡುವ ಮೊದಲೇ ಕ್ರಾಂತಿ ಮಾಡಹೊರಟು ವಿಫಲರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅಸ್ವಸ್ಥ ಸಮಾಜದ ಮೂಲಕ ಸ್ವಸ್ಥ ಸಮಾಜ ಕಟ್ಟುವ ಕನಸು, ರೋಗಗ್ರಸ್ತ ಸ್ಥಿತಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ಉಪಶಮನದ ದಾರಿಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಇವರ ಬಹುತೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಮನಸ್ಸಿನ ಯಾತನೆ ದೈಹಿಕ ಯಾತನೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ದೇಹಕ್ಕೆ ಇರುವ ಹಲವು ನೆಲೆಗಳ ಕಡೆಗೆ ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕಗಳು ಕೈ ತೋರುತ್ತವೆ.

೧೯೬೦ರಿಂದ ೨೦೦೦ದವರೆಗಿನ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ ಮೂವರೂ ನಾಟಕಕಾರರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳ ರಚನೆಯ ಮೂಲಕ ನಡೆಸಿದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಜಾನಪದ, ಪುರಾಣ, ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳೆಂಬ ಮಿತಿಯ ಒಳಗೇ ಈ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಡೆದಿದ್ದು ಇದರಿಂದಾಚೆಯೂ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಬಯಸುವವರಿಗೆ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಮಗ್ರಿ ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ಸಂಬಂಧವೆಂಬ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಇಲ್ಲಿನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಅಧ್ಯಯನವೇ ಅಂತಿಮವಲ್ಲ, ಅಂತಿಮವಾಗಲೂ ಸಾಧ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಅಂತರಂಗದ ಹಾಗೂ ಬಹಿರಂಗದ ವರ್ತನೆಗಳ ನಡುವಿನ ಬಿರುಕು ವಚನಕಾರರ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಡೆದಿದ್ದು ಅಂತಹ ಒಂದು ಎಳೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

* * *

ಅನುಬಂಧ - ೧

ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳು

೧. **ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ**

೧. ಋಷ್ಯಶೃಂಗ - ೧೯೭೧

೨. ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ಅನ್ನಬೇಕೋ ನಾಡೊಳಗ - ೧೯೭೫

೩. ಜೈಸಿದ ನಾಯ್ಕ - ೧೯೭೫

೪. ಚಾಳೇಶ

೫. ನಾರ್ಸಿಸಸ್

೬. ಕಾಡು ಕುದುರೆ - ೧೯೮೦

೭. ನಾಯೀಕತೆ - ೧೯೮೦

೮. ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ - ೧೯೮೩

೯. ಹರಕೆಯ ಕುರಿ - ೧೯೮೩

೧೦. ಹುಲಿಯ ನೆರಳು - ೧೯೮೪

೧೧. ಸಾಂಬಶಿವ ಪ್ರಹಸನ - ೧೯೮೭

೧೨. ಬೆಪ್ಪುತಕ್ಕಡಿ ಬೋಳೇಶಂಕರ - ೧೯೯೨

೧೩. ಸಿರಿ ಸಂಪಿಗೆ - ೧೯೮೯

೧೪. ತುಕ್ರನ ಕನಸು

೧೫. ಮಹಾಮಾಯಿ - ೧೯೯೯

೨. **ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್**

೧. ಯಯಾತಿ - ೧೯೬೧

೨. ತುಘಲಕ್ - ೧೯೬೪

೩. ಹಯವದನ - ೧೯೭೧

೪. ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ - ೧೯೭೭

೫. ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ - ೧೯೮೦

೬. ನಾಗಮಂಡಲ - ೧೯೮೯

೭. ತಲೆದಂಡ - ೧೯೯೦

೮. ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ - ೧೯೯೪

೯. ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು - ೨೦೦೦

೩. ಲಂಕೇಶ್ ಪಿ.

೧. ಸಂಕ್ರಾಂತಿ - ೧೯೭೩

೨. ಗುಣಮುಖ - ೧೯೯೩

ಏಕಾಂಕಗಳು

೧. ಟಿ. ಪ್ರಸನ್ನನ ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮ - ೧೯೭೧

೨. ಪೊಲೀಸರಿದ್ದಾರೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆ - ೧೯೭೧

೩. ಸಿದ್ಧತೆ - ೧೯೭೧

೪. ತೆರೆಗಳು - ೧೯೭೧

೫. ನನ್ನ ತಂಗಿಗೊಂದು ಗಂಡು ಕೊಡಿ - ೧೯೭೧

೬. ಕ್ರಾಂತಿ ಬಂತು ಕ್ರಾಂತಿ - ೧೯೭೧

೭. ಗಿಳಿಯು ಪಂಜರದೊಳಿಲ್ಲ - ೧೯೭೧

* * *

ಅನುಬಂಧ - ೨

ಗ್ರಂಥ ಋಣ

ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ	ತೀ.ನಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ	೧೯೯೦
ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ	ಎನ್. ಬಾಲಸುಬ್ರಮಣ್ಯ	೧೯೭೨
ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅರುಣೋದಯ ಕಾಲ	ರಾ.ಯ. ಧಾರವಾಡಕರ್	೧೯೭೫
ಹೊಸಗನ್ನಡ ಅರುಣೋದಯ	ಡಾ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾವನೂರ	೧೯೭೪
ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ	ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ	೧೯೮೩
ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ	ಶ್ರೀರಂಗ	೧೯೭೩
ಜನಪದ ಮತ್ತು ಬುಡಕಟ್ಟು ಗೀತೆಗಳು	ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಹನೂರು	೧೯೯೮
ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಶನ	ಡಾ. ಎಂ.ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರ	೧೯೭೪
ಸಿರಿಗನ್ನಡ, ವಸಂತ ಸಂಚಿಕೆ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ ೧೯೯೩		
ಗ್ರೀಕ್ ಮಿಥಕಗಳು	ಕೆ.ಎಂ. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ	೧೯೯೭
ರಂಗಪ್ರಪಂಚ	ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ	೧೯೯೪
ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ	ಪ್ರೊ. ಎಲ್.ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್	
ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ (ಸ್ಯಾ.ಬು.ಟ್ರ)	ಶ್ರೀರಂಗ	೧೯೭೭
ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ	ಸಂ. ಅ.ನ. ಕೃಷ್ಣರಾಯ	೧೯೬೪
ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ	ಬಿ.ವಿ. ವೈಕುಂಠರಾಜು	೧೯೯೭
The Tratition of Kannada Theatre	Editor - K.D. Kurtkoti	1986
ಕೈಲಾಸಂ ಕೃತಿಗಳು	(ಸಂ.) ಎಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ	
ಟಿ.ಪಿ. ಕೈಲಾಸಂ	ಎಲ್.ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್ (ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ದೆಹಲಿ)	
ಮರದೊಳಗಣ ಕಿಚ್ಚು	ಡಾ. ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆ	೧೯೯೬
ಶ್ರೀರಂಗ ಸಂಪುಟ - ೧	ಸಂಪಾದಕರು - ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ	
ಶ್ರೀರಂಗ ಸಂಪುಟ - ೨	ಸಂಪಾದಕರು - ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ	
ಸಂಸ ನಾಟಕಗಳು	(ಸಂ.) ಬಿ.ವಿ. ವೈಕುಂಠರಾಜು	೧೯೮೮
ಯುಗಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಶನ	ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ	೧೯೬೨
ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಗೀತೆಗಳು	ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ	೧೯೮೫
ಕನ್ನಡ ವಾರ್ಷಿಕ, ಕ.ವಿ.ವಿ.	(ಸಂ.) ಡಾ. ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆ	೧೯೯೪
ಭಾರತೀಯತೆ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಲೇಖಕ, ಬೆಂ.ವಿ.ವಿ.	(ಸಂ.) ಡಾ. ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ	೧೯೯೩
ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ	ಎಚ್.ಕೆ. ರಂಗನಾಥ್	೧೯೭೮
ಪ್ರಸ್ತುತ	ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್	೧೯೭೦
ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರ	ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ	೧೯೭೧

ಕಾಕನಕೋಟೆ — ಮಾಸ್ತಿವೆಂಕಟೇಶ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ — ೧೯೩೮
ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ — ಪು.ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ — ೧೯೫೯
ಸಂಭಾವನೆ — ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಸಂಭಾವನಾ ಗ್ರಂಥ — ೧೯೪೧
ಸಮಗ್ರ ಗದ್ಯ — ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗ — ೧೯೭೭
ಶ್ರೀರಂಗ — ಎನ್ಕೆ ಕುಲಕರ್ಣಿ (ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ದೆಹಲಿ) — ೧೯೮೯
ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಪರ್ಕ — ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ — ೧೯೯೧
ಯೂಂಗನ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು (ಬೆಂ.ವಿ.ವಿ.) — ಎಂ. ಬಸವಣ್ಣ — ೧೯೭೪
ರಂಗ ಅನ್ವೇಷಣೆ — ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ — ೧೯೯೪
ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು — ೧೯೭೫
ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವವಾದಗಳು — ಪಿ.ವಿ. ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ
ಗ್ರೊಟೊವಸ್ಕಿ ರಿಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ, — ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ
ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ, ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ಅಕಾಡೆಮಿ — ಡಾ. ಜೀ.ಶಂ. ಪರಮಶಿವಯ್ಯ, ಡಾ. ವಿಲಿಯಂ ಮಾಡ್ರ ೧೯೮೯
ರಂಗಧ್ವನಿ, ಧ್ವನಿ - ಮುಂಬೈ — (ಸಂ.) ಪ್ರಕಾಶ್‌ರಾವ್ ಪಯ್ಯಾರು — ೧೯೮೧
ಏಕಾಂಕ (ಸಂಗ್ರಹ ನಾಟಕಗಳು) — (ಸಂ.) ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ
ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆ : ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಅದರ ಛಾಯೆ — ಡಾ. ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ
ರಂಗಚಿಂತನೆ, ಕ.ನಾ.ಅ., — (ಸಂ.) ಡಾ. ವಿಜಯಾ — ೧೯೯೨
ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ — ಕೀರ್ತನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ ನಾಟಕ
ಜಾತ್ರೆಗಳು — ಎಸ್.ಎಸ್. ಹಿರೇಮಠ — ೧೯೯೩
ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭಟನೆ, ವಿವಿಧ ಲೇಖಕರು, ಕ.ಸಾ.ಅ., — ೧೯೮೯
ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಥನ — ಡಿ.ಆರ್. ನಾಗರಾಜ್ — ೧೯೯೬
ಶಕ್ತಿ ಶಾರದೆಯ ಮೇಳ — ಡಿ.ಆರ್. ನಾಗರಾಜ್ ೧೯೮೭
ಅಮೃತ ಮತ್ತು ಗರುಡ — ಡಿ.ಆರ್. ನಾಗರಾಜ್ — ೧೯೮೩
ಟೀಕೆ ಟಿಪ್ಪಣಿ — ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್ — ೧೯೯೧
ಟೀಕೆ ಟಿಪ್ಪಣಿ, ಸಂಪುಟ ೨ — ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್ — ೧೯೯೮
ಕ್ಯಾಲಿಗುಲ — ಎಂ.ಎಸ್. ರೂಪರಾಜ್ — ೧೯೭೪
ರಂಗನಾಟಕ : ಪ್ರಯೋಗ ಸಾರ್ಥಕತೆ — ಗುಡಿಹಳ್ಳಿ ನಾಗರಾಜ್
ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿ — (ಸಂ.) ಎಂ.ಎಚ್. ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ
ಶಿಷ್ಟ ಪರಿಶಿಷ್ಟ — ಡಾ. ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ — ೧೯೯೨
ಜಾನಪದ ಗಂಗೋತ್ರಿ (ಕ.ಜಾ.ಅಕಾಡೆಮಿ) — (ಸಂ.) ಹ.ಕ. ರಾಜೇಗೌಡ
ಸಂ. ಎಂ.ಎಂ. ಕಲಬುರ್ಗಿ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭ (ಸಾ. ಅಕಾಡೆಮಿ) (ಸಂ.) ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ — ೧೯೯೦
ನಾಟ್ಯಭೂಷಣ (ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪನವರ ಅಭಿನಂದನಾ ಗ್ರಂಥ. ಸಂ. ಎಂ.ಎಂ. ಕಲಬುರ್ಗಿ) — ೧೯೯೮
ಶ್ರೀರಂಗ : ರಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯ (ಸಂಶೋಧನಾ ಗ್ರಂಥ) — ಡಾ. ವಿಜಯಾ — ೨೦೦೨
ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಪುರಾಣ — ಪ್ರೊ. ಎಂ.ಹೆಚ್. ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ — ೧೯೯೩
ಪುರಾಣ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ. — ಓ.ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ
ಪುರಾಣ ಭಾರತ ಕೋಶ — ಪಂಡಿತ ಯಜ್ಞನಾರಾಯಣ ಉಡುಪ — ೧೯೭೫
ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ — ಕೆ.ವಿ. ತಿರುಮಲೇಶ್ — ೧೯೮೯
ಪರಂಪರೆ ಪ್ರತಿರೋಧ — ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್ — ೨೦೦೨
ಗಿರೀಶ್‌ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು — (ಸಂ.) ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್ — ೨೦೦೦

ದಶವಾರ್ಷಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ	ಜಿ.ಕೆ. ಗೋವಿಂದರಾವ್	೧೯೮೨
ಪ್ರಶಸ್ತಿ ೮೩ (ಕ.ಸಾ.ಅ.)	ಎಸ್. ದಿವಾಕರ್	೧೯೮೩
ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್	ಡಾ. ಮೀರಾಮೂರ್ತಿ	೨೦೦೨
ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ	ಡಾ. ಬೆಟಗೇರಿ ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮ	೧೯೭೬
ಕೂಡುಕಟ್ಟು	ಡಾ. ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ	
ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ	ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ	೨೦೦೧
ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ	(ಸಂ.) ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್	೧೯೯೭
ಶಬ್ದರೇಖೆ	ಡಾ. ಕೇಶವಶರ್ಮ	೧೯೯೮
ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಮೀಕ್ಷೆ	ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ	೧೯೮೬
ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ	ವಾರ್ತಾ ಮತ್ತು ಪ್ರಚಾರ ಇಲಾಖೆ	೧೯೮೧
ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ	ಡಾ. ಸಂಗಮೇಶ ಸವದತ್ತಿಮಠ	೧೯೯೧
ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕಗಳು	(ಸಂ.) ಡಾ. ಜಯಪ್ರಕಾಶ ಮಾವಿನಕುಳಿ	೧೯೯೯
ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು	ಮಾಧವ ಕುಲಕರ್ಣಿ	೨೦೦೦
ಮಾವಿನ ಮರದಲಿ ಬಾಳೆಯ ಹಣ್ಣು	ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ	೧೯೯೮
ಕನ್ನಡ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು	ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ನಾಯ್ಕರ	೧೯೮೯
ಹುಳಿಮಾವಿನ ಮರಾ	ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್	೧೯೯೭
ಜೀನ್ ಪಾಲ ಸಾರ್ತ್ರನ ನಾಟಕ ಕೀನ್	ಡಾ. ಕೆ. ಎಚ್. ಶ್ರೀನಿವಾಸ	೧೯೯೨
ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಪರಂಪರೆಗಳು	ಕೆ.ವಿ. ತಿರುಮಲೇಶ	೧೯೮೫
ಕಾರ್ನಾಡರ ಎಂಟು ರಂಗ ನಾಟಕಗಳು	(ಸಂ.) ಆರ್.ಜಿ. ಹಳ್ಳಿ ನಾಗರಾಜ್	೨೦೦೦
ಪುರಾಣ	ಕೆ.ಎಲ್. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಯ್ಯ	

ಪತ್ರಿಕೆಗಳು

ರುಜುವಾತು
ಸಂಕ್ರಮಣ
ಸಮುದಾಯ ವಾರ್ತಾಪತ್ರಿಕೆ
ಅನ್ವೇಷಣೆ
ಶೂದ್ರ
ಈ ಮಾಸ ನಾಟಕ
ಅಂಕಣ
ಸಾಹಿತ್ಯವಾರ್ಷಿಕ (ಬೆಂ.ವಿ.ವಿ.)
ಸಂಕುಲ - ವಿವಿಧ ಸಂಚಿಕೆಗಳು
ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, ಕನ್ನಡಪ್ರಭ - ಪುರವಣಿಗಳು

* * *

